上海高校音乐人类学E-研究院

主编 洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

启示、觉悟与反思

音乐人类学的中国实践与经验三十年

(1980—2010)

卷三

论域·视角

洛 秦 编

INSTITUTE

上海音乐学院出版社





ISBN 978-7-80692-559-1

9 787806 925591 >

定价：62.00元

图书在版编目(CIP)数据

启示、觉悟与反思:音乐人类学的中国实践与经验三十年:1980~2010.第3卷.论域·视角/洛秦编.-上海:上海音乐学院出版社.2010.10

ISBN978-7-80692-559-1

Ⅰ.①启… Ⅱ.①洛… Ⅲ.①民族音乐学-中国-文集

Ⅳ.J607.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第181166号

出 品 人:洛 秦

书 名:启示、觉悟与反思:音乐人类学的中国实践与经验三十年(1980-2010)卷三:论域·视角

编 者:洛 秦

责任编辑:迟凤芝

封面设计:张韧伟

出版发行:上海音乐学院出版社

地 址:上海市汾阳路20号

印 刷:上海书刊印刷有限公司

开 本:787×1092 1/18

印 张:31

字 数:650千字

印 数:1-2,300册

版 次:2010年10月第1版 第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-80692-559-1/J.534

定 价:62.00元

本社图书可通过中国音乐学网站 http://musicology.cn 购买

序言：启示、觉悟与反思

——“音乐人类学的中国实践与经验三十年（1980—2010）”学术编辑凡例

洛　秦

一、编　辑　主　旨

学科的建设是一个思想的过程。严格意义上说，人类历程就是一个思想的过程，任何形式的发生、存在或发展，源自于思想。学术研究正是人们思想的重要方式，这种方式的科学性、系统性的体现就是学科建设的基础。因此，没有思想便没有学术，没有学术更没有学科的建设。

学科的完善是一个认识的过程。学术研究的思想本质决定了其认识论的属性。人类思想的发展正是我们对事物及自身认识的不断变化过程。由此，学科的成熟与发展基于其对学科自身认识的不断完善。

学科的发展是一个反思的过程。对于学科建设不断完善的动力，来自学人对自身思想、学术及其学科的不断反思。反省、思考和总结历史的“得失”、“功过”是学科发展不可或缺的过程。

笔者曾论述，音乐人类学（Ethnomusicology 或称民族音乐学）是一个不断自我反思、调整和期待完善的过程，其作为学科的出现虽然横跨两个世纪，而实际时间只经历了半个多世纪，但它体现了人类文明发展历程进入了一个质的飞跃。然而，这个“质”却是经历了相当长的“量”的积累过程而产生，在这个“量”的积累过程中，人们的思想、观念、意识不断地自我斗争、否定，再斗争、再否定，一个接着一个理论和思潮的出现和被重新审视，正是如此，量变达到了质变，音乐不再是娱乐、不再是物理、不再是技术和形式，也不仅仅是审美或教化，而成为了文化，成为了我们

人类精神和物质总和中的重要部分。[①]正是这样的学科发展性质和过程，极大地影响了人们对音乐本身，对其受影响的社会文化环境，以及对从事音乐活动中呈现的行为方式、态度和观念，其根本是音乐行为的主体——人，有了更为丰富、深刻和多样的认识。这也就是音乐人类学所具有的人文性质的核心。

音乐人类学的中国实践是与上述的国际学术思潮分不开的，同时也是与国内的社会环境变化紧密相连的。如果说，20 世纪初在新文化运动的推动下，具有“曲线救国”思想的改良主义爱国者、音乐学家王光祈在德国将比较音乐学(Comparative Musicology)的方法介绍到国内，开启了音乐人类学的中国实践萌芽的话，那么，中国“改革开放”(1979)的第二年，即 1980 年在南京召开了首届全国民族音乐学学术研讨会，它成为了 Ethnomusicology 正式“登陆”中国的标志。虽然音乐人类学的发展已于 20 世纪 50 年代告别了比较音乐学而正式确立了 Ethnomusicology 崭新的学科思想、性质和地位，当时我们与国际学术步伐相比稍有滞，但很快随着中国社会的不断改革、开放和发展、学术思想和视野的拓展、现代科技带来的信息便利，以及频繁地与国际学界之间的人才交流和学习，30 年后的今天，音乐人类学的中国实践已经基本实现了与国际学界的同步对话和互动，并也已经获得了不少成果和新的认识，可以说不仅完成了重要而基本的学科建设框架，而且“中国经验”探索进程也已逐渐开启，并获得了初步的积累。那么，21 世纪的发展目标和方向在哪里？怎样才能使得音乐人类学的“中国实践”发展成熟，并促使具有国际参照价值的特定历史文化特色的“中国经验”的形成？怎样通过“中国经验”的音乐人类学研究的范式让世界更全面、丰富和完整地认识中国文化？[②]

梳理、分析、反思和总结这段历史及其问题，正是文集《启示、觉悟与反思：音乐人类学的中国实践与经验三十年》的编辑意义之所在。

二、历 史 回 顾

虽然 Ethnomusicology 在中国的“登陆”是在 1980 年，但是具有初步学科意识而进行的中国传统音乐的研究，也即音乐人类学的中国实践可以追溯至 20 世纪初。回顾历史，我们可以看到以下几个大致的发展阶段：

---

① 洛秦：《音乐文化价值再关注：文化相对论产生的历史背景和意义的回顾》，载《庆贺钱仁康教授九十华诞学术论文集》(上海音乐学院音乐学系、音乐研究所编)，上海音乐学院出版社，2004，第 302 页。

② 洛秦：《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想》(上)，载《音乐艺术》，2009 年第 1 期。

1. **西方视角返观中国传统音乐的价值**。萧友梅、王光祈为代表,本着热爱民族音乐文化,但从西方视角返回来审视中国传统音乐文化的价值与意义,这也是音乐人类学的中国实践的萌芽。

2. **中国音乐传统的历史梳理与实地考察初步**。刘天华、杨荫浏为代表,将千百年传承下来的众多传统音乐形式进行历史性梳理,并开始进行田野考察,建立了初步的学科建设意识。

3. **民间素材的采集、研究与创作**。与此同时,以延安"左联"音乐家为主体的如吕骥、安波、冼星海,以及沈知白等,在"民族形式、救亡内容"的纲领指导下,进行民歌采风和研究,并从中寻找民间音乐素材进行音乐创作,凸现了音乐的政治作用,扩展了传统音乐的功能。

4. **音乐形态的科学分析**。同样以杨荫浏等为学科带头人,以及于会泳等一批学术群体,注重于音乐形态的分析研究,大量音乐形态技术分析和音乐品种的分类和体系研究将学科的发展体现为注重研究的科学性及技术性的学术特征。

5. **音乐文化的认知**。在前辈学者的带动下,一些中年轻学者随着音乐人类学及整个大文化强调人文关怀的影响,对于传统音乐的研究转向为文化认知的层面,对学科发展在内容扩展和思考深入都起到积极的作用,音乐人类学的"中国实践"开始深化,并逐渐走向"中国经验"的积累。

笔者曾强调:其一,以上五个阶段的发展历程,其转型特征体现为从民族感情及政治倾向走向科学研究及国际化理性思考的学术研究和学科建设的过程;其二,各几个阶段的发展不是替代的转型,而是交替,或并置进行的;其三,各阶段之间是相互补充、不同视角的关系,特别是音乐创作、形态分析和文化认知是继承和发扬传统音乐的不同层面和意义;其四,这个转型是思想发展、学科成熟的自然进程,学科建设意识具有自觉性地增强。

自20世纪初至今,中国传统音乐研究及音乐人类学的中国实践经历了将近一个世纪,这是一个研究意识的萌芽状态到学科建设初见规模和成效的转型过程,这样的转型主要是学术思想和观念的变更带来的学科范畴扩展、学术范式与方法的调整和完善所形成的,这也是学科成熟的自然进程。我们看到,学科发展从单纯的民族感情触发返观传统,以民族形式救亡抗战的政治意识来整理、搜集和研究音乐,到以科学方法体系化地研究音乐本体,在基于注重音乐自身规律的基础上强调更多的人文关怀,并且通过广泛实时地与国际学界的互通交流,不断地深入音乐人类学的中国实践,并使之"本土化"和促进"中国经验"的积累,这是中国传统音乐研究及其音乐人类学的中国发展在学科建设中意识自觉的充分体现。①

---

① 洛秦:《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想》(上),载《音乐艺术》,2009年第1期。

三、而立之年

对于中国传统音乐这部分文化遗产一直是大家不仅热爱，而且对其所倾注的关爱和研究可谓是呕心沥血。近百年来，人们从各自不同的方面来保护、继承、挖掘、发展我们的音乐传统。同时，也从不同角度来思考、研讨，期待从更为全面、系统和科学的层面上对此进行学术研究。

1980年是中国音乐学界的一个非凡年份，即在南京召开了首届“民族音乐学学术研讨会”(俗称“南京会议”)。其非凡意义在于，当年“引进”了舶来的Ethnomusicology。中文的翻译“民族音乐学”引导了当时不少数量的学者似乎觉得找到了研究中国民族民间音乐的科学依据，大家为之欢欣鼓舞。

但由于当时(甚至至今)人们在理解上的双重，甚至多重不同，诸如：对Ethnomusicology作为一门学科本身的理解，日语转译的“民族音乐学”汉语字面指向被“误读”，对中文译名“民族音乐学”(包括其他各种称谓)所涉及的本土研究问题的认识，以及音乐文化研究属性的学科应该如何命名等，引起了自Ethnomusicology进入中国以来，对其译名、学科称谓、研究对象和范畴、学科属性，以及与固有的中国民族音乐理论的关系进行了一系列探讨，乃至争议，30年来方兴未艾。[①]

这30年的学术道路并不平凡，但其学术意义却是甚为非凡。无疑音乐人类学在中国的建设如今已至“而立之年”，那么之后我们怎样才能“不惑”？即今天我们如何认识、评价和总结过去的30年？

笔者通过“文集”的编辑和研习，拟可以从以下三个层面来理解此“三十年”。

1. 学科启示

1980年进入中国之后的Ethnomusicology，其初期阶段为国内音乐学界，特别是以研究中国传统音乐为主题的学术领域带来了正面的学术理念和学科建设的启示意义。随着经济的“改革开放”和大量西方人文思潮的涌入，音乐人类学作为一门新兴学科，对于中国音乐学界来说，它的国际视野、学科框架、学术范式、研究方法，特别是音乐与文化关系研究似乎给大家吹来了一阵新风。学科知识、研究手段，特别是学术思想和观念，诸如“局内—局外”、“田野考察”、梅利亚姆“观念、行为和音乐”模式等，至今依然持续着影响。诚然，初期阶段人们对音乐人类学的认识和实践主要以翻译、引进或“照搬”，概念和方法以模拟或借用为多，一定程度的“盲目性”和求成心切带来了一些困惑和问题。诸如，学界引发的持续性、大范围的译名、学科属性等争议。

---

① 参见洛秦：《称民族音乐学，还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择》，载《音乐研究》，2010年第3期。

然而，其启示性的积极作用是无疑的，其中最为突出的是，通过探讨、争议和研习，音乐人类学的学科建设意识得到了很大程度的认同和提高，并逐渐开始有意识地从学科层面上来进行中国实践。

2. 学理觉悟

音乐人类学的中国实践与经验的历程，就犹如中国现代性的发生不可避免地带有西方文化侵入的痕迹。在"学科启示"过程中，不只是翻译过程的学术时差，或对外语表面词义的误读出现了对音乐人类学学科性质、功能和价值理解上的偏颇；也出现部分研究者虽然秉持"文化价值相对"理念，同时却不自觉地依然"信奉""欧洲文化价值中心"，以舶来的西方学科为"圣经"的现象。因此，学者在"启示"后开始了自觉地思考中国传统音乐自身的文化特性与舶来学问的研究方法之间所存在的"隔膜"、"夹生"，或者先天不足的问题。"三十年"中期以来，通过探讨、辨析中国固有的民族音乐研究的学术传统与西方音乐人类学的异同和各自特点，来争取学术范式和研究方法上的融合与互补，从而逐渐建立起音乐人类学的中国实践与经验过程中的"学理觉悟"。

"觉悟"过程的价值逐渐得到了体现：诸如研究对象的概念发生很大变化，由"典型"或"纯粹"的乡村田野扩展至"时尚的"或"家门口的"城市"田野"，传统或流行、形态或文化都成为大家共识的研究范畴；方法上的多元交叉成为了重要的发展趋势，实证与抽象共享、思辨与分析同在，音乐学融合了社会学、人类学、历史学，以及心理学、经济学、语言学等，尤其是问题意识和专题研究的兴起，诸如社会性别、城市化、新历史主义、区域音乐、移民问题等，大大加强了学科发展的厚度；"学科"的人为化界限逐渐融化，不仅从年轻学人或"海归"学者那里看到中国的传统学术方式的继承，而且在老一辈专家的文论中也不乏对"新学"观念和方法的认同；最主要的是，学者们一方面不断关注学科的多元概念、定义和方法的探讨，而且另一方面开始自觉地分析和总结音乐人类学在中国的影响和价值。

3. 学术反思

洛克认为，反思是人心对自身活动的注意和知觉，是知识的来源之一，人通过反省心灵的活动和活动方式，获得关于它们的观念，如知觉、思维、怀疑、信仰的观念等。黑格尔认为反思是一个把握绝对精神发展的辩证概念，认为反思是从联系中把握事物内部的对立统一本质的概念。因此，反思是认识真理的一种比较高级的方式。①

"三十年"后期的近些年，大家开始清晰地认识，西方 Ethnomusicology 的产生基于其文化土壤，具有其自身的学理基础和独特内涵。也因此，音乐人类学在中国的发展不能完全依赖舶来学术理论，而应该更多地从中国音乐文化特有的内涵来

---

① 请参见"百度·反思"：http://baike.baidu.com/view/250148.htm

思考，充分反思“三十年”音乐人类学的中国实践，从而推动音乐人类学的中国经验的不断积累，建立和发展自己的学术方法。姜异新在其《五四启蒙话语的意义之外》中的论述，对于我们音乐学界的“三十年”反思具有一定的参照意义。他指出：“探讨这个问题的前提必须是，启蒙在中国的涵义不可能是建立在西方思想史上的理论提升，而应该有自己的独特内涵。产生于欧洲生活世界的文化价值，不应该理所当然地成为中国划分认识领域与理解自身的方式。尽管中国现代性的发生有着异质文化入侵的背景，但不可否认的是，它的独特内涵是建立在自己的学理基础和生存土壤之上的。在西方普遍话语逻辑内部寻找中国启蒙的自身问题，乃至把中国当成病灶，把西方当成药铺，当成批判中国错误的真理来源，不但粗暴地遮蔽了自身文化的主体性，同时也无法开启我们掌握自身特殊性的契机。只有把自身与他人都视为多样性，共同作为历史的主体，才能发展出一个不被西方垄断以及开放与共享的普遍性场域。”①

音乐学者们也正是在相似的实践与经验中进行了反思，由此我们看到，由于治学心态的自信不断增长，面对学术上的“争议”、甚至“责难”趋于平常心，人们大多能客观、理性地接受批评。也由于此，学术上的批判意识增强，特别是对于舶来“权威”的论断，相比过去，少了许多“崇拜”，多了不少辨析、甚至挑战。最令人可喜的是，随着反思意识不断上升，研究成果中“中国经验”的形象逐渐显现，无论是研究领域或典型案例，还是研究模式或学术方法，越来越多的学者努力于建立中国音乐人类学的自身价值和内涵。反思，正在不断地产生其作用，推动着音乐人类学的中国实践与经验走向国际学术视野。

因此，学科启示、学理觉悟与学术反思构成了音乐人类学中国实践的不断深入与中国经验的逐渐积累的“三十年”发展轨迹。

四、学科称谓、界定及其关系

以上为笔者对“文集”编辑主旨、学科的简要历程，以及“三十年”发展特征进行了扼要阐释。在此，还必须陈述“文集”编辑中遇到的另一些相关的基本且颇为复杂的学术问题。

1.“学科”及其界定

一般意义来说，学界皆称音乐人类学(或民族音乐学)为学科。如不作学理深究，通常无妨。只是笔者在多种场合表述，音乐人类学是一种思想，而非学科。这是因为构成一门独立学科必须具有三个基本要素：1)独特的研究对象或研究领域；2)特有的理论体系，包括概念、原理、命题、规律等所构成的严密的逻辑化的知识系

① 姜异新：《五四启蒙话语的意义之外》，载《博览群书》，2009年5月7日。

因此,“文集”所选文章的依据,也正是基于上述的学科认识及其界定。

2. “音乐人类学”称谓

本“文集”全称为《启示、觉悟与反思:音乐人类学的中国实践与经验三十年(1980—2010)》,因此而涉及Ethnomusicology学科称谓问题,即为何是音乐人类学,而非民族音乐学?

笔者在《称民族音乐学,还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择》[①]一文中赞同并建议使用“音乐人类学”称谓,理由有以下四个层面:1)一般意义上的学科属性指向,所涉及的历史渊源、研究对象及范畴、学科观念;研究方法,以及学科属性;2)学科在中国语境中的困扰、问题与解决,其中包括“民族音乐学”概念指向不清、中国实践的历史与现状、与中国传统音乐研究的关系;3)不断发展中的学科趋势及其命名问题,探讨了Anthro-musicology的假设、Ethno语义辨析、学科现状和趋势;4)学科“本土化”的意愿和终极目标。其中特别指出,在中国,“音乐人类学”称谓可视为一个折中的命名,作为众多前辈提出的民族音乐学、音乐民族学、中国音乐学、中国民族音乐学、音乐文化人类学、音乐文化学和文化人类学的音乐学的一种综合。其既可以避免直接翻译Ethnomusicology为“民族音乐学”的痕迹和由此带来的“误解”,同时,也有其在中国文化语境中不断发展,融合固有学科的各种传统和优势,而且又能体现其国际对话的地位和作用。这一选择不仅具有合理性,而且也在一定程度上反映了中国学者30年来探索Ethnomusicology的中国经验及其“本土化”反思的一种共同意愿。

如果从更为广阔和深远的前景来看,笔者认为,Ethnomusicology仅仅是音乐学发展路途中的一个阶段,其以整个人类的音乐文化背景为范围,以研究人、研究社会、研究文化作为其目的和意义。因此,促使建构具有浓厚文化性质的音乐研究将是其终极目标,音乐人类学在不久的将来必将完成自己的使命,我们将迎接的是更为人文特征的音乐学。在这一层面和境界上,民族音乐学或音乐人类学(或其他)“殊途”同归!

鉴于上述考虑,“三十年”中所涉及的相关文章归为“音乐人类学”名下。与此同时的另一个因素,也出于与中国传统音乐研究及其成果的汇编,即笔者也参与编辑的《中国传统音乐学会三十年文论选》有所区别。

3. 与中国传统音乐研究的“关系”

音乐人类学进入中国,无论其作为一种观念、思维或思想,还是学科及其方法,从一般学理或学术愿望上讲,不应该与中国传统音乐研究有所不同。因为,任何一种学术研究其本质是以科学的态度和方式对真理进行的一种求索。对科学、真理

---

① 洛秦:《称民族音乐学,还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择》,载《音乐研究》,2010年第3期。

统;3)学科自身所需的方法论,即学科知识的生产方式。①

然而,遗憾的是音乐人类学目前尚未建立其自身的学科"三要素"特性。其一,音乐人类学发展至今已经将其研究对象扩展到"所有音乐领域",古今中外、城市乡村、古典流行、生理心理、社会个人、商业政治、宗教语言,只要与音乐相关,其几乎无所不包、无所不涉,因此而丧失了研究对象的独特性。其二,音乐人类学的发展历程与人类学及其他人文思潮的影响紧密相关,毋庸置疑,其整个知识体系就是人类学的。特别是其中音乐人类学主张的"文化价值相对"的思想,也就是人类学理论的重要基础。由此而被不少学者称之为人类学的分支学科。其三,在方法论上,田野考察和民族志写作是音乐人类学区别于音乐学其他领域的主要特征,而二者恰恰又是人类学的核心所在。即使音乐人类学试图建立自己的音乐本体的解读手段,但是眼下大量的研究成果依然不能摆脱音乐学的记谱和分析方式。

因此,严格地说,当下的音乐人类学更主要的是一种观念、思维和思想。但是,与此同时,我们又不得不将其视为"学科"。不仅由于其不断地努力使之为学科,而且如果将此舶来词语置于其文化背景,我们会发现,英语有关音乐学科的表述,只有 Musicology 和 Ethnomusicology 这两个词带有学科属性的-ology 后缀,这似乎也暗示了音乐人类学是作为相对与音乐学的另一个"学科"存在的。再有一个重要原因,本"文集"的编辑内容必将涉及学科问题。所以,在此姑且称其为学科。

与此相关的另一个问题是学科的界定,因为这将涉及文章的选择范畴与标准。笔者曾就"音乐人类学的性质、范畴和目的"作过如下表述:

> 音乐人类学是音乐学和人类学相结合的交叉性学科,其具有传统意义上的音乐学以探究音乐本体为主导的属性,同时又具有人类学视角下关注与音乐相关的社会和文化关系研究的人文特征。
>
> 作为学科研究范围而言,音乐人类学主要研究目前存活着的音乐事像,口头传统是其研究主体。同时,近年来受到历史人类学的影响,音乐的历史内容也逐渐受到音乐人类学的普遍关注。以往仅针对非欧洲的传统音乐研究的界限已经不再存在,而音乐人类学研究将涉及整个人类的音乐及其文化活动(包括对西方古典音乐的研究)。作为音乐学大学科的一个分支,音乐人类学的目的、视角和意义在于从音乐与文化的关系来探索人、行为及其音乐表现之间的相互影响,也即研究音乐现象发生的思想、理念及其促成的行为方式,将音乐作为一种文化来揭示其在人类生存、生产和生活中所产生的价值和意义。②

---

① 参见"百度·学科"http://baike.baidu.com/view/145919.htm

② 洛秦:《音乐人类学》,载杨燕迪主编《音乐学新论》第七章,高等教育出版社(出版中)。

的追求是不分民族和国别的,可能的差异只在研究的范式,或侧重的领域,或关注的视角。

音乐人类学在中国的情形也理应如此。音乐人类学踏上中国国土,它的作用和价值就应该将中国传统音乐的研究作为其重中之重的责任,与中国固有的音乐学术传统的关系应该是融入学习、相互补充,成为中国传统音乐研究的学术和学理上的增量。二者在方法、视角或类型上可能会略有差异,但它们在研究对象、范畴,特别是研究目的上完全是一致的。基于这样的立场,本"文集"所选文章在研究对象、范畴、领域或内容上并不存在所谓"学科领域"的差别,不同的只是研究视角或思考方式。

五、收录范畴及分类

1. "文集""三十年"的时间跨度为1980年至2010年,即1980年"南京会议"之后与2010年"南京会议"之前30年间公开发表的文章。[①]篇目按文章发表时间先后排序。

2. 虽然"三十年"间相关文章遍及国内外,但本"文集"仅限于选择性地收录发表于中国大陆及港澳台地区的中文类文章。

3. 收录的文章基本属于以相对"典型"的音乐人类学方式书写的内容。所谓"典型"主要指以下几方面的学科研究特征:1)学科思想与观念;2)学科概念与术语;3)学科论题与视角;4)研究方法与表述方式;等。

4. 收录文章的标准尽可能突出其在学科"三十年"发展中的代表性、影响力、历史贡献、创造性、开拓性、跨学科特征,以及那些凸显中国实践与经验意义的成果。

5. "文集"体现学术的客观立场,凡涉及本学科的内容,对于批评或责难文章概不回避,尽量收录。

6. 一些文章具有重要意义,但由于其已被完整收录于其他专集,一般不再入选,或以其发表在期刊上的"简写版"形式出现,例如《书写民族音乐文化》[②]专集中的10篇文章即如此。

7. 收录的文章按其内容的学术属性进行编辑分类,"文集"共分为五卷:1)历史·范畴,2)观念·方法,3)论域·视角,4)田野·个案,5)著作·述评。对那些具有多重属性的文章,按其最为明显的特征进行归类。各卷内容按照文章发表的时

---

① 2010年"南京会议"定于10月举行。虽然编者尽了最大努力,将《文集》的内容收录时间截至2010年9月,但鉴于编辑出版的时间所限的原因,必定有部分已经发表的重要文论无奈没法选入,对此深表遗憾,也望读者或作者给予谅解。

② 陈铭道主编:《书写民族音乐文化》,上海音乐学院出版社,2010。

间顺序排列。

8. 学术专著往往是学科建设与发展的标志性成果形式，因此“文集”特别编辑了“著作·述评卷”。所选著作皆为“三十年”间学界有较高认同的代表作，但仅限于收录已有公开发表的述评文章及其著作。①鉴于某些著作有较多书评，“文集”选择了不止一篇的述评，以期能对著作给予更为完整的介绍。

六、最后的话

“文集”编辑的缘起之一是笔者近年来开设了“中国音乐学经典文献导读·音乐人类学”的研究生课程，在备课和教学过程中，研读了大量文论，其中“三十年”间的文章是“导读”课程的主体内容，受益甚多、感触甚深；缘起之二无疑正值“南京会议”距今三十年。因此，无论是纪念或回顾，还是总结或反思，“文集”的编辑出版都具有其积极的价值和意义。

鉴于编者水平和能力所限，所选文章难免挂一漏万，选择标准难免主观臆断，文论归类难免界限欠妥，尤其对于“三十年”的分析、总结和反思难免片面偏颇。

因此，“文集”的价值和意义是学科及前辈和同仁们的，“文集”的遗憾和缺陷是编者及笔者个人的。

在此，需要特别鸣谢：

1. “文集”所有作者

如果没有“文集”中的这些作者及其成果（包括由于篇幅等原因尚未收录的文章及其作者），如今将不可能形成音乐人类学的中国实践与经验的“三十而立”；如果没有他们，无疑也就不可能有读者手中的“文集”问世。

因此，感谢“文集”中的所有作者，感谢他们为中国音乐学、中国传统音乐研究、音乐人类学在中国的实践与经验所做出的重要贡献，感谢他们为“文集”问世所提供的帮助、支持和贡献。②

2. 夏野音乐文化基金

夏野先生是中国音乐学界的里程碑式的人物，其宽厚的为人品德、严谨的学术作风、远大的学术眼光一直为世人所称赞。作为其弟子，学生获益甚多。20年前，

① 一些新近出版的著作，特别是年轻学者撰写的优秀著作，鉴于尚未有发表的书评，为此未能收录“文集”，对此抱歉，望相关作者给予理解。

② “文集”所收录的绝大多数文章，编者以各种方式征得了作者的同意和认可，但是其中尚有少部分由于无法与作者取得联系，为此敬请作者谅解编者的擅自所为。敬请这些作者与我们联系，我们将致歉并奉上您的样书。联系电话：021－64315769（出版社），64334454（E-研究院），或 e_luoqin@163.com（编者）。

笔者正是怀揣先生赠送的梅利亚姆的英文版 *Anthropology of Music*（《音乐人类学》）赴美留学，此书成为了永远的纪念。同时，夏野先生也是首届“南京会议”的重要参与者。之后及至今，上海音乐学院逐渐发展为音乐人类学的中国实践与经验的重镇，离不开夏野先生当年的支持和鼓励。在此，“文集”的编辑与出版以表对夏野先生的怀念和感恩。

缅怀夏野先生的同时，特别感谢其家人所设立的“夏野音乐文化基金”对“文集”出版的支持和资助。

3. 上海高校音乐人类学 E-研究院

上海高校音乐人类学 E-研究院由上海市教委主办，依托上海音乐学院在国内外享有盛名及其在中国传统音乐研究领域的优势，以音乐人类学在中国的发展为主题，从国际语境中的音乐人类学观念和方法、上海地域中的城市音乐文化，即从宏观思考与区域案例两个方面进行研究和探讨。自 2005 年建立以来，在与国际学界广泛交流的学术环境中，音乐人类学 E-研究院逐步建立了现代信息化工作平台，与国内外大学和研究机构著名学者联手，整合和优化研究资源和人才，并采用独立运营机制，强调学术的基础性、交叉性、前沿性和现实性，立足上海、扎根中国、放眼世界，围绕“中国视野的音乐人类学建设”为目标，开展了一系列脚踏实地且具有一定创新意义的研究，为推动音乐人类学的中国实践的发展与中国经验的积累做出了有意义的探索。“文集”中不少作者为 E-研究院成员和支持者，或是师长辈的学术顾问，或是同仁学友，或是曾参与 E-研究院项目的合作者，他们的思想、方法和成果为“而立之年”的音乐人类学的中国实践与经验，以及音乐人类学 E-研究院的建设和发展做出了重要贡献。

在此感谢这些成果及其作者，同时也感谢 E-研究院对“文集”出版的支持和资助。

最后，要特别提及帮助 E-研究院工作的研究生张延莉、杨成秀、徐蕊、王田、吴艳、潘妍娜和黄婉，她们辅助编者为“文集”编辑和出版付出大量心血。从中学习受益的同时，她们也贡献了自己的智慧和才能，在此表示感谢！

2010 年初秋于锦绣江南“水秦阁”

目　录

再论匈奴西迁及其民歌在欧洲的影响

杜亚雄

公元374年，从我国北方草原西迁的匈奴人到达东欧。在匈牙利平原建立了匈奴帝国，匈奴民歌的旋律飘荡在多瑙河畔。据希腊历史学家普利斯库斯（Priscus）在《出使匈奴王阿提拉汗庭记行》中记载："诗人吟歌于阿提拉之前，以颂祝阿提拉之神武与胜利"。我国史学家洪钧在《元史译文证补》中也说："匈王阿提拉与西国使命往来，坛坫称盛，有诗词歌咏。"匈奴帝国。最盛时期，疆域东起咸海，西至大西洋，北至波罗的海，南至多瑙河。① 公元455年，匈奴帝国瓦解，一部分匈奴人在匈牙利定居下来，一部分人则跑到伏尔加河流域和高加索一带，在那里组成了突厥民族联盟和各自独立的汗国。②

我在1980年写的《裕固族民歌的音乐特色》一文中分析了该民族西部民歌的特点，并指出："如果把流行在讲西部裕固语地区的民歌和匈牙利一些古老的民歌加以比较，就会发现它们之间有许多共同点。如 A^5A 结构；前短后长的节奏；五声音阶；上行或下行级进、四度下行跳进进入主音的终止式等等。匈牙利民歌歌词和用西部裕固语演唱的民歌在结构（每节句数、每句音节数、押韵方式）上很相似，有一些曲调也是很相似的。匈牙利民歌中摇篮曲的专用字 beil（呗哩）和西部裕固语催眠歌的专用 beli 发音几乎完全一样。这些共同因素很可能是由公元1世纪从我国北方草原西迁的匈奴人带到匈牙利去的。"③后来又在1981年写的《裕固族西部

---

① 吉朋：《罗马帝国衰亡史》第5册。

② 捷尼舍夫：《突厥语言研究导论》，第5页。

③ 载《中央音乐学院学报》，1981年第3期，第32页。

民歌与有关民族民歌之比较研究》[1]一文中根据匈奴西迁的有关史料，并以裕固族西部地区民歌和匈牙利古代民歌有完全相同的音乐特点为依据，指出柯达伊关于匈牙利民歌渊源的结论不够全面，同时提出“匈奴音乐文化的确是匈牙利民间音乐的渊源之一”的观点。

张瑞同志于1983年6月到裕固族东部地区康乐采风，并在采风中发现流行在裕固族西部明花一带的民歌《姑娘出嫁了》,《黄莺妈妈》、《飞快地走吧》三首歌“也有匈牙利古农民歌那样的特征。”[2]明花和康乐之间的直线距离为80公里，生活在这两个地区的裕固人操着不同的语言，明花人的西部裕固语，属阿尔泰语系，突厥语族，康乐人的东部裕固语，属阿尔泰语系蒙古语族。由于语言不同，两个地区的民歌也完全不同。张瑞同志能在流行东部裕固语的康乐搜集到用西部裕固语演唱的民歌并对西部裕固语进行调查研究，不知根据什么。上述三首民歌除用汉语演唱的《黄莺妈妈》之外，两首歌名的翻译都是错误的。第一首应为《出嫁的姑娘就是我》，是哭嫁歌；第三首应为《路上的歌》，是历史歌。

张瑞同志在此次采风的基础上，并引用匈牙利音乐学家萨波奇提供的材料，撰文探讨我国某些民歌和匈牙利民歌相似的原因。他说：“欧洲的‘匈奴帝国，直被打垮之后，从其中留下来的人数不多”。因此“匈奴留下来的文化——民歌，它的影响，不会对匈牙利民歌产生足以使其改变属于民族审美观表现形式的音乐体系和特征的作用。这样看来，抹杀柯达伊所说的他们民歌中‘那些基本原素是……从他们的家乡带出来的，这一不言而喻的真理，是很不适宜的。如果说‘是匈奴带去的，这种观点能够成立，那么，我们把匈牙利民族原有的音乐文化放在什么地位，对匈牙利民族的语言和文化传统同匈牙利民歌又作如何解释呢?”

根据历史记载匈奴人的军队当时在欧洲是最强大的军事力量，它打败东罗马，使其缔结了屈辱性条约；它长驱直入亚平宁半岛，加速了西罗马的灭亡。在匈奴帝国瓦解前四年，即公元451年，匈奴王阿提拉(Ateila)率兵攻入西欧时，匈奴大军号称五十万。[3] 由此可以想见，当时进入欧洲的匈奴人，为数一定很多。帝国瓦解后居留在匈牙利的，也不会“人数不多”。

张瑞同志在文中指出的不容抹杀的不言而喻的真理，可惜在引文中已被去掉了最重要的十六个字，原文可见柯达伊《论匈牙利民间音乐》第60页！“那些基本因素是作为古老遗产，和语言一起由马扎尔族从他们的家乡带出来的。”

马扎尔(Mag Yar)是在公元896年从东方迁移到匈牙利平原的一个民族，它们与当地许多民族融合形成现代匈牙利民族。关于马扎尔的来源，学者们有不同

---

① 载《中国音乐》,1982年第4期。

② 张瑞:《匈牙利民歌同我国某些民歌相似原因浅探》,载《音乐研究》,1985年第2期。

③ 见齐思和:《匈奴西迁及其在欧洲的活动》,载《匈奴史论文选集》,中华书局。

意见。据《匈牙利史》介绍:现在比较普遍的看法是,马扎尔人源于“伏尔加河曲,在犬玛河和别拉雅河与乌拉尔山脉环抱地带。”①由于匈牙利语属于乌拉尔语系芬兰——乌戈尔语族乌戈尔语支,现存的其他乌戈尔语言,只有在苏联西西伯利亚汉蒂——曼西民族专区的奥斯恰克语(Ostyak)和沃古尔语。所以有人认为马扎尔人的祖先5世纪以前,在乌拉尔山东麓一带过着游牧生活,5世纪到9世纪,他们被迫西迁,最后到达喀尔巴阡盆地。②

既然如此,想要证明柯达伊的上述结论,应当做哪些事情呢?

如果赞成马扎尔人源于伏尔加河流域,那就应当把匈牙利民族同生活在苏联伏尔加河流域的莫尔多维亚(Mordvin)族、乌德穆尔特(Udmurt)族、科米(Komi)族民歌进行比较;如果赞成马扎尔人源于乌拉尔山东麓,就应当把匈牙利民歌和苏联汉蒂——曼西族民歌进行比较。因为那里才是马扎尔人的“老家”,那里才有和匈牙利语相近的语言。但柯达伊在“论匈牙利民间音乐”一书中,却没有作这样的比较,他是用十三首马里(Mari)族民歌、十一首楚瓦什 (Chuvash)族民歌和一首诺加依——鞑靼(Tatar)族民歌和匈牙利民歌相比较,并以它们相似或相近做论据证明上结论的。这些论证能证明柯达伊的结论吗?不能。因为楚瓦什和诺加依——鞑靼都是突厥语民族,马里族的语言虽然属于乌拉尔语系芬兰语族但这个民族在1000—1500年之前,就已接受生活在周围的突厥语民族的影响,以至它的民间音乐和突厥语民族相近而和同语族的民族完全不同了。③所以柯达伊的论据所能证明的是:古老的匈牙利民歌不是由马扎尔人从他们的老家和他们的语言一起带来的,而是它们在迁移过程中从突厥语民族那里学来的,因此我在拙作中指出:“要证明柯达伊的结论还有很多艰苦细致的工作要做”。不难看出,这里并没有想抹杀柯达伊的结论只是说它还需要证明。

实践是检验真理的唯一标准,除此而外我不知道还有什么“不言而喻的真理”。

马扎尔人在长期的迁徒过程中基本在突厥人所管辖的地区生活,“长期的混居不但造成了血统混杂,同时经济和社会方面也引起了重大变化。”④然而,他们接触最多的是哪些突厥人呢?这些突厥人是哪个民族的后代呢?

匈牙利语中有许多突厥语借词,但其中大部分古代突厥语借词来自楚瓦什语。⑤说明马扎尔人在迁移过程中和楚瓦什人接触很多。楚瓦什人来自布加尔人,公元前2世纪,属于匈奴部落联盟的布加尔人迁移到高加索其中一部分在伏尔加

① 温格尔·马加什等著:《匈牙利史》,第2页。

② 肯尼思·卡纳:《世界的语言》,第100页。

③ 见巴托克:《小亚细亚的土耳其民间声乐》,第29页。

④ 同①,第4页。

⑤ [匈]大库克:《匈牙利的突厥学研究》,载《国外突厥学研究概况》。

河流域定居下来。5世纪中叶，从匈牙利东迁的匈奴人到达高加索，在那里和当地的布加尔人联合并于7世纪北迁伏尔加河流域，建立了一个强大的伏尔加布加尔王国。布加尔人和当地各种乌戈尔——芬兰部落融合后产生了楚瓦什族。与其他人种成分比较起来，布加尔人的成分在楚瓦什族中所占比重最大，因此楚瓦什语是一种突厥语。[①]匈奴——布加尔——楚瓦什从语言上看，是一脉相承的。

匈牙利人以及他们在巴什基尔的居留，对匈牙利的历史有很大的意义，许多巴什基尔的江河湖泊名称来源于匈牙利语。匈牙利突厥学家李盖特在一些古代匈牙利部落名称中发现了巴什基尔的族名；另一位匈牙利突厥学家内梅特则查明，匈牙利与巴什基尔相同的部落名称达五个之多，其中包括马扎尔(Magyar)。[②]这说明马扎尔人在迁移过程中和巴什基尔人的祖先有过密切的交往，甚至相互融合过。巴什基尔人又是从哪里来的呢？他们是匈奴人的后代，后来一部分被称为匈牙利人，巴什基尔人的国家也被称为"大匈牙利"。因为匈牙利(Hungary)这个词本来就是从"匈奴"(Hun)转化而来的。

楚瓦什人和巴什基尔人都与匈奴人有关，都是匈奴人的后裔，所以柯达伊的结论既使正确也只说了一半，他所找到的是"流"而不是"源"。因此，既使没有一个匈奴人留在匈牙利平原，匈牙利民歌、楚瓦什民歌和裕固族民歌之间的共同因素，仍然能说明匈牙利民歌中有匈奴音乐文化的成分，它们是匈奴人带到伏尔加河流域之后，又被马扎尔人带到匈牙利去的。

我们还有必要专门来谈一谈丁零人与突厥汗国和马扎尔人的关系。

据《汉书》《苏武传》记载"丁零盗武牛羊"，说明在公元前2至1世纪，丁零在贝加尔湖南岸放牧。据《匈牙利史》说，目前已有足够的材料，可以证明公元前马扎尔人住在伏尔加河曲，这两个地方的直线距离在3000公里以上。到三国时期，有一部分丁零人西迁到乌孙以西和康居以北，即我国新疆境内的阿勒泰和塔城地区，这部分人叫"西丁零"。一部分丁零则仍在贝加尔湖一带放牧；还有一部分则南迁到今蒙古高原鄂尔浑河流域，这部分丁零是裕固族和维吾尔族的直接祖先。稍有地理常识的人都知道，这三个地区离乌拉尔山东麓都相当远，从贝加尔湖南岸的乌兰乌德到乌拉尔山东麓的汉特——曼西斯克，直线距离2600公里；从新疆阿勒泰到该地直线距离为2000公里，从蒙古高原的色楞格河流域到该地是2800公里。从这三个地区到伏尔加河流域的距离就更加遥远了。我不知道丁零人何以能跨越二、三千公里以上的路途和马扎尔人的先祖"在同一地域生活"，从史书中，也没有找到他们"有过接触和交往"的记载。公元6世纪中叶突厥汗国的势力一度达于伏尔加河流域，但据《匈牙利史》，马扎尔人的迁移"从5世纪中叶开始，持续了4个世

① 《突厥语言研究导论》，第83页。

② [匈]大库克：《匈牙利的突厥学研究》，载《国外突厥学研究概况》。

纪，匈牙利人从黑海以北的南俄罗斯草原向西移动。”[①]我也不知道公元5世纪中叶离开伏尔加河上游的马扎尔人，何以能在100年后在伏尔加河下游接受突厥汗国的影响。

张瑞同志介绍说：“在罗马帝国统治四百年之后……直到第10世纪没有一个民族能在这块土地(指匈牙利平原——笔者注)上建立较稳定的国家”并以此推论匈奴人对匈牙利文化没有多大影响。张瑞同志可能不知道：6世纪中叶，即匈奴帝国瓦解后100年左右，有一支自称阿瓦尔(Avars)的人，从东方迁徙到匈牙利平原，他们于公元568年建立了阿瓦尔汗国，此汗国一直存在到9世纪。欧洲历史学家德经(De Guignes. J.)在1756—1758年出版的《匈奴、突厥、蒙古和其他西鞑靼通史》一书中指出阿瓦尔人即中国历史上的柔然，这一看法以后为许多欧亚学者赞同。然而以汉学家沙畹为代表的一部分欧洲学者却认为568年在匈牙利建国的阿瓦尔人并非真正的阿瓦尔人，而是一些回鹘、突厥部落冒阿瓦尔之名的假阿瓦尔人[②]《宗书》卷九五及《梁书》卷五四记载：柔然为“匈奴别种”，据《新唐书》《回鹘传》记载，回鹘“其先匈奴也”。真阿瓦尔人也好，假阿瓦尔人也罢，都是和匈奴人有血缘关系的。

张瑞同志否认匈奴人对匈牙利人有过文化影响，接着介绍说：“倒是‘这里原居住的斯拉夫人发展水平较高，(这)对前来的匈牙利人起了很大的作用。’”据我所知在9世纪希腊传教士西里尔和梅索迪尤才为斯拉夫人创造了文学，[③]而匈奴人在到达欧洲时就已有了文学。[④]

从目前已掌握的材料看，匈牙利民歌在我国许多地区、许多民族的民歌中都能找到相似或相近的曲调，其中包括裕固族西部地区民歌、蒙古族民歌、维吾尔民歌、达斡尔族民歌、藏族民歌、河北民歌、山西民歌、四川民歌、云南民歌等。相似和相近的原因可能是多方面的，甚至是双向的。历史上有许多民族从我国到欧洲，如匈奴人、阿瓦尔人、蒙古人等，也有一些西亚人及原居住在欧洲的民族和部落到了我国，如回族先民中的阿拉伯人、波斯人，蒙古族土尔扈特部等。因此，笼统地探索相似和相近的原因是不合适的。匈牙利古代民歌和裕固族西部的共同因素，结合史科考察，应是匈奴人直接或间接地从我国北方草原带到匈牙利平原去的。至于其他因素，则应又当别论，具体情况具体分析。

(原载《音乐研究》，1987年第1期)

---

① 温格尔·马加什等著：《匈牙利史》，第3页。
② 周伟州：《敕勒和柔然》，第87页。
③ 肯尼思·卡纳：《世界的语言》，第18页。
④ 冯家升：《匈奴民族及其文化》，载《匈奴史论文选案》。

音乐文化本土观的突破

宋　瑾

在专业音乐创作领域，继承本土音乐文化传统与借鉴外域音乐文化成果，这纵与横两个轴向应如何取值才能求得合理的坐标点？本世纪这个问题不断被提出来，实践上也不断做着各种尝试，并受到各式各样的评论。

然而，真正应该思索的是：为什么要提出这样的问题，为什么至今没找到理想的答案，如何在这个问题上取得突破。

问题的症结在于音乐文化本土观过于狭隘。因此，观念上的突破是解决问题的关键。

文化的发展有其自身的规律，我们的思想行为要得到合理性的确证，就必须去发现（而不是创造）文化发展规律；审视、调整自己的各种实践，使之符合发展规律。

从时间维度看，音乐文化是自组织地发展的，各文化因素是协同进化的。例如"音乐"与"音乐耳朵"就是在自组中协同发展的。如果人为地将二者割裂开来，势必陷入思维和实践的困境。"自组织"，意味着自律和必然，也即"不以人的主观意志为转移"。从这意义上说，尊重传统就是尊重文化自组织的发展规律。"传统"是个相对性、历时性的概念。后来人可以视先在的文化为传统，然而，他不仅与这传统同在，并且还为未来人创造着传统。可见，传统本身是变化着的——量的变化和质的变化。（活性的）传统就是活性文化的时间取值和约定。通常，在人的观念中，"传统"是现成的，或是在先入的价值观定势下的知觉组合。假如这种传统观不引起实践的偏差（不违背发展规律），那就是正确的，否则就不正确，就必须重新认识。狭隘的本土观把传统看成不变的东西，看成是抽刀断水得到的孤立截面或切块，并且加以神圣化。这显然有悖于史实，且对实践不利，理应突破之。

人是自然进化与文化进化的共同产物，继承传统是人种和文化血统的遗传性行为。

音乐只要不是模仿品，只要是真实的创作，就自然地、不可避免地会显露出溶注在作者血液里的传统文化的印迹。这是自然而然的事，强调它反而不自然，反而说明缺乏自我了解，缺乏自信。当然，先在的东西并非都合理，继承还必须选择。而选择的依据正是符合发展规律，有利于实践的传统观、本土观和价值观。法西斯主义认为文化是不合理的，因为它不符合文化发展的自组织规律。后来人的选择只能是唾弃它。

从空间维度看，音乐文化已从区域性发生发展过渡到全球性连通发展。文化传播的多维、高速和高效已使人的世界变小，变成有机的整体（虽然还有许多未沟通的经络）。我们的本土文化，包括音乐文化在内，是这个连通的生命体中的有机组成部分。如果我们确信世界文化创造的人民性，确信文化财富的共有性，承认多样审美需要的合理性，那么，引进外域音乐，增加本土审美对象的品种，就不该有什么顾忌。事实证明，本土文化并不会被淹没；相反地，它会受到促进，更加繁荣起来。同样，本土音乐与外域音乐的杂交，只是产生新品种的问题，并不会对传统文化构成威胁，因为传统品种依然可以存在和发展。

要真正突破狭隘的本土观，从长期无休止的思维漩涡中跳出来，就必须放弃“继承、借鉴如何取坐标值”的问题，代之以“音乐如何有美的个性”这样一个真正有思考价值的问题。因为前者不具备构成“元问题”的合理性，它只是狭隘本土观和人为分割文化的产物。当然，它可以经过转换变成有关音乐品种杂交的技术项目。

音乐的民族性问题实质也应是音乐美的个性问题。民族风格只是一种个性集合，而不是全部个性的可能域。为什么一定要在“驴、马、骡”的论域里打转，为什么不能生产全新品种？音乐文化的繁荣，表现在审美需要的多样性，音乐品种的多样性，尤其表现在新的审美需要的不断产生和相应新品种的不断涌现，以及这一切所得到的支持和维护。如果不是这样，何繁荣之有？而新品种的标志，应当是它的美——它所具有的区别于其他品种的个性。

概括音乐美的个性域，在类的层次上有四种：原有品种，原品种的拓扑变形，不同原品种及其变形之间的杂交品种，新创生品种。这四类种群不断演变，杂交和持续，构成色彩斑斓的个性美的世界。当然，在个体层次上，每个具体作品都应有个性。技法的探索、运用，都应以创造个性美为目的。

总之，对于狭隘本土观，观念上的突破就是要尊重文化发展的自身规律（自组织，由区域发展到连通发展），正确看待传统（活性存在），认识本土文化与全球文化的连通关系；行为上的突破就是以“美的个性”为元问题，而把“求坐标点”转化为杂交的技术问题。只有这样，才会有真正的继承、借鉴、创造、发展和繁荣、强盛。

我们生息在东方本土，传统文化在我们的血管里奔流。我们亦生息在全球文化之中，我们所具备的，正是优秀民族的广阔胸怀。

（原载《黄钟》，1991 年第 1 期）

为建立民族音乐学马克思主义学派而奋斗

杜亚雄

1980年6月，由南京艺术学院发起举行的“民族音乐学学术讨论会”，提出了“民族音乐学”的研究方法及学科建设的问题。此后，“民族音乐学”的概念便逐渐被我国音乐学界所接受。这标志着在西方产生的“民族音乐学”（Ethnomusicoloy）及其学科理论，被正式介绍到我国来。我国民族、民间音乐领域的科学研究也由此进入一个新的历史发展阶段。

十多年来，我们不仅翻译了大量西方文献，比较全面、系统地介绍了西方民族音乐学发展的历史、主要流派和他们的学术成果，而且就民族音乐学研究的对象、内容、范围、方法和任务，以及民族音乐学和以往的“民族民间音乐理论研究”的关系问题进行了热烈、甚至是有争议的讨论。所有这一切，都促进了这门学科的发展，民族音乐学作为一门民族学和音乐学接缘的新学科正在我国兴旺发达起来。当前，已有越来越多的人接受了民族音乐学的观点，运用其“从文化背景出发研究音乐”的方法，对国内外许多民族的音乐进行研究，并已取得了丰硕的成果。

回顾以往，总结经验，展望未来，我觉得应当提出这样一个问题，即：在学习西方民族音乐学的成果，结合我国实际做出一些成绩后的今天，我们能不能再沿着西方民族音乐学的道路走下去？能不能按西方民族音乐学中某一学派或某几个学派的模式来发展我们的民族音乐学？我认为不能。我们应当独树一帜，走出一条自己的路。要以历史唯物主义和辩证唯物主义为指导，批判地继承西方民族音乐学的成果，学习马克思主义民族学的理论与实践，为创立民族音乐学马克思主义学派而奋斗。这不仅是我国民族音乐学界的当务之急，而且也是历史赋予我们的光荣任务。这需要几代人的努力。若想把民族音乐学发展到一个崭新的、前所未有的高度，我们现在就必须开始进行这方面的探索。这里，想就此问题谈几点不成熟的

意见,供有志于此的同志们参考。

一、批判地继承西方民族音乐学的成果

建立民族音乐学的马克思主义学派,一定要批判地继承西方民族音乐学的成果。如果从1884年英国学者埃利斯(J. A. Ellis 1814—1890)发表《论诸民族的音阶》一文算起,民族音乐学已有一百多年的历史了。在这一百多年中,西方各国的学者创立了许多学派,其中最主要的是进化论学派、传播论学派、功能论学派和文化相对论学派。由于民族音乐学是民族学和音乐学的接缘学科,故这些学派都是在相应的民族学学派的影响下产生的,在某种意义上我们甚至可以说这些学派实际上是在音乐学中运用民族学各个学派的理论的结果和产物。

1860年至1880年期间,以达尔文的《物种起源》出版为标志,进化论成为一种时代思潮。民族学的先驱者们受到生物进化论的启迪,提出了人类社会与文化的进化思想。他们认为人类自从与动物分离以来,在生产技术、社会组织、婚姻、法律、宗教、思想意识等方面都在不断进步,从低级向高级发展,从蒙昧、野蛮的原始社会逐步走向19世纪欧洲的文明,并认为世界上各民族都经历了或将经历相同的一系列发展过程,为人类认识自己的历史,特别是史前史作出了卓越的贡献。这一点曾得到马克思和恩格斯的充分肯定。他们中的绝大多数人从心理学的角度探索社会发展的原因,认为文明人与野蛮人都有一样的心理,而相同的心理则产生相同的行为。因此,各民族的社会文化就会产生同样的发展阶段,按照相近的规律发生渐变的转化。正因为如此进化论学派最初的方法也被称为"心理探进法"(psychological approach)。英国民族学家泰勒(E. B. Tylor 1832—1917)是进化论学派的奠基人,在民族学研究方法上有很大贡献。他倡导了比较法和遗留文化分析法。比较法建立在遍及全世界的人类文化的相似现象上,遗留文化分析法则凭借着保存在各民族之中的过去的文化现象,以追溯文化发展的序列。进化论学派在民族学发展初期起了十分重要的作用。时至今日,进化论的观点仍然有着不可磨灭的影响。但进化论学派用唯心主义学说探索社会及文化发展的原因,比较法的运用又常割断文化与整个社会的联系,因而导致了研究上的失误。

1885年直到第二次世界大战前后,我们这门被称为"比较音乐学"的学科有了很大的发展。以德国心理学家、音乐学家施通普夫(K. Stumpf 1818—1936)为首创立了比较音乐学的进化论学派,一般称为柏林学派。柏林学派的音乐学家们把民族学进化论学派的理论运用到音乐学中来,认为人类的音乐文化也是由简到繁,由低级到高级发展的。凡是"简单的"即是古老的、原始的,凡是"复杂的",即是晚近的、高级的。根据"由简到繁"的原则,柏林学派试图从共时存在的人类音乐文化中抽理出音乐文化变迁的年代学顺序。如他们认为五声音阶比七声音阶"简单",

从而断定"五声音阶体系是一切民歌中一种原始的特性,代表原始人民中歌曲的原始时期",并说"无半音五声音阶应被认为是第一个和最古老的音阶"。[①]当他们发现有一些歌曲只有两个、三个或四个音时,便得出了这些歌曲"比五声音阶还要古老"的结论,同时认为它们"从历史的角度应当看作还没有达到成形的、原始的形式,比起完整的形式来大为落后了。"[②]根据他们的观点,单音风格比复音风格落后;单乐段比复乐段落后,单句体最简单、最古老,如此等等,不胜枚举。

柏林学派站在欧洲(尤其是德、奥民族)音乐文化的立场上进行音乐形态的比较研究,认为欧洲音乐文化高于其他地区的音乐文化,某一音乐文化中的音乐形态与欧洲相近,即为"复杂",某一音乐文化中的音乐形态与欧洲相异,即为"简单",这样就形成了"欧洲中心论"的观点,即认为世界上其他地区,其他民族的音乐文化只相当于欧洲音乐文化发展过程中的某一阶段。

不可否认,世界上各民族、各地区的音乐都有发展和变化,随着社会的发展,音乐也是一步步由低级阶段走向高级阶段的。研究现存的各民族音乐文化,从而找出人类音乐文化发展的规律,是我们这门学科最重要的任务之一。然而,柏林学派不可能完成这一任务。因为音乐学不是生物学,在音乐方面"简单"和"复杂"并不是和"低级"、"高级"相联系的。一首"简单"到只用了两三个音的民歌,可能是一件"高级的"艺术品;一首用序列手法写的交响乐,也可能是一件"低级的",毫无艺术价值可言的作品。其实,音乐文化的发展是无法用诸如"简单"、"复杂"这种概念来区别和概括的。例如今日的二胡和2400年以前的编钟,孰繁孰简?古琴弹出的一个"音腔"和钢琴弹出的一个静止的音,孰简孰繁?柏林学派没有继承民族学进化论学派实事求是、调查研究的学风,却继承了用唯心主义解释进化的糟粕,同时把音乐形态从活生生的音乐作品中割裂出来、把音乐作品从产生它的文化背景中割裂出来进行比较研究。其方法比民族学进化论学派向后倒退了许多。所以,这一学派的观点尽管至今在世界上,特别是在我国尚有市场,但在民族音乐学界已没有多少影响。柏林学派倡导的方法不能完成民族音乐学的根本任务——探索人类音乐文化发展的规律,这一点连他们自己也看到了。所以,当民族学传播论学派兴起后,他们中的许多人很快接受了这种观点,加入了传播论学派的队伍。

用传播理论来解释文化现象,在泰勒的著作《原始文化》一书中就出现过,后来这一思想便被发展为传播学派。传播学派的民族学家发现了许多复杂的社会文化现象,不仅是纵向的进化,且有横向的传播,他们便试图把各种文化因素在世界上不同地方的出现解释为一种文化从一个假定的人类与文化的摇篮出发,不断向外作圆心波浪式扩张的结果。英国学者认为古埃及为世界文化的发祥地,其他各地

---

① 转引自本采·萨波奇:《旋律史》,人民音乐出版社,1980,第243页。

② 转引自《东欧民间音乐》,贵州艺校、贵州音协编印,第1页。

的文化则都是从埃及传播过去的。因此英国传播学派的理论又称为"泛埃及理论"。英国学者还认为文明的创造是"灵机一动"的结果,文明一经创造之后就只是不断的传播,不可能再有同样的创造。传播学派在德国的代表人物是格雷布内尔(Pritz Graebner 1877—1934)和施密特(Wilhelm Schmidt 1868—1954)。格雷布内尔认为凡是相同的文化现象,不论它在何地出现,一定源于同一中心,并属于同一"文化圈"。他还认为"文化圈"在空间上的分布,是千百年前各民族或各种文化的某种文化的某种运动的遗迹。施密特则进一步发展了"文化圈"理论,他认为可按照"文化圈"的顺序来划分人类的发展阶段,认为最"古"的"文化圈"同最早的历史发展阶段是一致的,并由此概括出一个"文化圈"的发展图式。根据他的看法,只要我们找到一种足以能够指认文化间的传播关系和指认这种关系的时间序次的适当方法,那么就可以解决人类文化发展的问题。实际上"文化圈"学说与"泛埃及理论"在本质上没有差别,只不过没有极端地把世界文化的发源地认定在埃及罢了。

民族音乐学传播学派的代表人物是霍恩伯斯特(Erich Von Hornbostel 1877—1935)和萨克斯(Curt Sachs 1881—1947)。在他们的著作中可以清楚地看到传播论学派观点和方法的影响。霍恩伯斯特曾通过比较巴西和所罗门群岛的笙,以其音列相同为据,认为这两个地区在音乐文化上有联系。萨克斯认为:"精神和物质文化品从每一个文化中心通过某些人群的移动和迁居,象光辐射一样从一个部族流向另一部族,在新浪的不断推动下,彼时的旧浪流向四周。换言之:一种文化品离其母体愈远,其年代也愈久。"结论是:"低级和中级文化,也包括美洲和东亚、东南亚高级文化的所有乐器是由少数几个中心培育出来的,人们在中亚可以发现最重要和最丰富的中心。"如何判断一个音乐文化的历史呢?他指出:"愈接近极点,其传播范围就愈窄,基层就愈新。"①

文化的传播是客观存在的,但传播学派把传播看成是社会进步的动力是十分错误的。他们忽视人类的创造才能,把全部人类历史看成是由一个或少数几个优秀民族创造的文明在全球范围内传播的历史则更是荒谬的。西方人则利用这种谬误的学说,以高级文明自居,强行推广他们的文化,对其他民族实行文化侵略。

民族音乐学中的传播学派在我们这门学科的发展史上作出了很大的贡献,但他们在方法上同样存在着把音乐从其文化背景和社会经济形态割裂出来的问题,他们的理论在今天看来不仅是唯心的,而且十分简陋,不可能完成民族音乐学的根本任务——探索人类音乐文化发展的规律。因此,这一学派的理论和实践都受到功能学派的批评。

以马利诺夫斯基(Bronislav Kaspar Malinowski 1884—1942)为首的功能学派以批判传播论的姿态提出他们的理论。他们认为人类各种社会制度,在文化的总

---

① 转引自董维松、沈洽编:《民族音乐学论文集》,中国文联出版公司,1985,第58页。

布局中存在一种"功能关系"，而功能学派的目的是"在以功能眼光来解释一切'在发展的水准'上的人类学事实，看这些事实在完整的文化体系内占什么位置；在这体系内各部分怎样的互相联系；而这体系又以何种方式与周围的物质环境互相联系。总之，此学说的目的，乃在了解文化的本质，而不'进化的臆测'或'以往历史事件的重造'。"①强调文化总布局中的功能关系，力求通过一事物和他事物的联系来认识其本质，就这一点来说，功能学派在现代民族学史上是有贡献的。功能学派强调深入实地调查研究，并认为民族学是一种应用科学，用我们的话来说便是"从实际中来到实际中去"，这也是应肯定的。但功能学派的"功能分析法"仅以一个文化元素为中心贯串其他有关文化元素，证明某个文化元素和其他部分元素间的交互作用，不能说明文化的一切元素有交互作用，即不能证明文化是一个有机的整体。因为他们的哲学理论基础是唯心主义，所以他们不可能分清错综复杂的社会现象中的主要现象和次要现象，也不可能象他们所说的那样"把文化作为社会结构的特征来研究"，正如列宁指出的，只有"唯物主义提供了一个完全客观的标准，它把'生产关系'划为社会结构，使我们有可能把主观主义者认为不能应用到社会学上来的一般科学的重复律应用到这些关系上来。"②马利诺夫斯基曾明确表示，民族学研究的目的是为了教会殖民者如何更好地进行统治。出于这一目的，他们只研究殖民地、半殖民地被压迫民族的文化，而不研究西方文化。二战后，这一学派的影响也渐小。

本世纪三、四十年代是功能学派在民族学界影响最大的时期，从比较音乐学到民族音乐学的历史性转变，亦受到民族学功能学派的很大影响。

民族音乐学打破了比较音乐学仅就音乐自身进行研究的局限，学习功能学派的方法，把音乐放到其文化背景中进行研究，探索其发展规律。同时注重调查研究，强调田野工作是研究工作的基础。和功能学派一样，它还强调应用，即把民族音乐学的成果运用到创作、表演、教学等方面的音乐实践中去。这些都是非常值得肯定的。

民族音乐学在研究的范围方面也受到功能学派的影响，第一个提出民族音乐学口号的孔斯特(J. Kunst 1891—1960)便说过："这个学科研究一切种族的、民族的音乐，研究所有类别的非西洋艺术音乐。""西洋的艺术音乐以及通俗音乐不包括在这个领域之内。"③一方面探索全人类音乐文化发展的规律，一方面又要把研究的范围局限在欧洲艺术音乐和通俗音乐以外，本身就是自相矛盾的。这一矛盾之所以产生，是因为他们一方面想把民族音乐学和原有的比较音乐学的研究领域相

① 转引自杨堃：《民族音乐学概论》，中国社会科学出版社，1984，第93页。

② 《列宁选集》第1卷，人民出版社，1972，第8页。

③ 转引自董维松、沈洽编：《民族音乐学论文集》，中国文联出版公司，1985，第121页。

联系，一方面又不愿意把他们自己民族的音乐文化和被压迫民族的音乐文化放在同等的位置上加以比较。所以日本学者岸边成雄先生便大声疾呼："我认为应把古今东西的音乐全部复原成白纸，以相同的重点作为出发点去进行比较……必须持这样一种根本态度：把一切音乐都还原成白纸，否则将是自相矛盾的。"①

为了肃清功能学派在民族音乐学中的影响，各国民族音乐学家进行了坚持不懈的斗争，而民族学文化相对论学派的理论，则成为他们手中最有力的武器。

文化相对论学派以美国民族学家鲍亚士（Fanz Boas 1858—1942）为首，故称"鲍亚士学派"。鲍亚士的主要学术观点是文化独立论、文化区域论和文化相对论，其中对民族音乐学影响最大的是文化相对论。鲍亚士认为世界上各种族一律平等，无优劣之分，任何一个民族或部族都有自己的逻辑、社会理想、世界观和道德观，人们不应当用自己的一套标准去衡量其他民族的文化。鲍亚士对弱小民族和受帝国主义欺压的人民寄于无限同情，他说："我同那些感情上共鸣的中国人、马来人、黑人和普通白人在一起，比与那些偏见、跋扈的白人相伴要自在的多"②。鲍亚士的观点在民族音乐学有很大影响。今天世界上绝大多数的民族音乐学家都认为只能从本民族的价值观对该民族音乐文化的价值进行认识和评价，反对用在欧洲音乐文化基础上形成的价值观来衡量其他民族音乐文化的价值。这一认识使民族音乐学的研究有了长足的进展，也因为欧美各国的民族音乐学家有了这一认识，亚、非、拉美各国的音乐学家才能接受民族音乐学的一系列观点和方法。

鲍亚士学派反对进化学说，他们的文化独立论把文化和人民、文化和经济基础割裂开来，使文化变成处于时间和空间之外的独立自在的东西。他们在强调文化相对的同时，夸大了文化的相对性，把相对性和绝对性割裂开来。所以，这一学派不可能解决他们自己提出的重新建立人类发展史，决定历史现象的类型及其顺序和探索历史变迁的动力的目的。鲍亚士本人晚年倾向于心理学的研究，他去世后，这一学派分化为"文化心理学派"、"文化相对主义"及"多线进化论"等学派。当前，欧美各国的民族音乐学家大都从这些学派中汲取思想，进行各自的研究。

民族音乐学中的文化相对论学派一方面否认欧美价值体系的绝对意义，一方面又认为音乐没有先进落后、文明野蛮之分。一方面认为全人类音乐文化在本质上有共同性，另一方面又认为人类音乐文化发展无规律可循。他们过分强调人类各音乐文化之间的差异及其特殊性，看不到特殊性和共同性是一事物矛盾着的两个方面。因此，民族音乐学的文化相对论学派最终不可避免地陷入了不可知论和唯心主义的泥坑，也不可能完成这门学科为自己提出的任务。

回顾民族音乐学发展的历史，我们认识到要想把民族音乐学推向前进，完成这

---

① 转引自董维松、沈洽编：《民族音乐学论文集》，中国文联出版公司，1985，第7—8页。

② 转引自《民族学研究》第1辑，民族出版社，1981，第330页。

一学科的研究任务，必须创立民族音乐学的马克思主义学派。正如列宁指出的："遵循着马克思主义的理论的道路前进，我们将愈来愈接近客观真理（决不会穷尽它）；而遵循着其他的道路前进，除了混乱和谬误之外，我们什么也得不到。"①

二、学习马克思主义民族学的理论与实践

论及马克思主义民族学，不能不提及美国进化论学派的民族学家摩尔根（Lewis Henry Morgan 1818—1881）。和进化论学派的许多民族学家一样，摩尔根认为人类社会是发展的，在《古代社会》这部划时代的著作中，他用历史残余法阐述了人类原始社会的历史发展规律。摩尔根和其他进化论学派的民族学家不同，从生产力的发展导致所有制度变化，最后引起上层建筑的变革观点说明历史，认为人类原始社会的发展史是生产发展的历史。摩尔根指出社会发展是有规律的，他认为原始社会从低级发展到高级；无阶级剥削和压迫的原始社会必然被划分阶级的、充满利害斗争的文明社会所代替。并预言未来人类将在更高阶段上回复到无阶级的社会，亦是不以人们的意志为转移的。恩格斯说："摩尔根在自己的研究领域内独立地重新发现了马克思的唯物主义历史观。并且最后还对现代社会提出了直接的共产主义的要求。"②摩尔根是民族学的伟大先驱者，在资产阶级民族学家中，他的成就不仅"前无古人"，也"后无来者"。

马克思用将近一年的时间，研究了摩尔根的著作，并打算根据他的著作，写一部关于原始社会形态的书。但他来不及实现这一愿望便逝世了。恩格斯依据马克思《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》中揭示的精神，同时利用他自己多年来积累的丰富材料，写下了《家庭、私有制和国家的起源》（以下简称《起源》），这本书的副标题是"就路易斯·亨·摩尔根的研究成果而作"。

《起源》通过对资产阶级民族学的批判继承，开创了马克思主义民族学的新纪元。拉法格的《财产及其起源》、普列汉诺夫关于艺术和宗教的论述，以及十月革命后苏联民族学界某些有关原始社会的著作，应看作是自《起源》问世以来马克思主义民族学在其发展过程中的一些有影响的著作。近十年来，我国民族学界沿着马克思主义道路奋勇前进，更取得了举世瞩目的成就。

马克思主义民族学有以下特点：1）以世界古今一切民族为对象；2）以历史唯物主义为指导并以社会经济形态为中心内容；3）强调现状与历史相结合的研究方法。这三个特点不仅使马克思主义民族学和资产阶级民族学中形形色色的学派区别开来，也为我们建立民族音乐学的马克思主义学派提供了坚实的理论基础和可靠的

---

① 《列宁选集》第2卷，第143页。

② 《马克思恩格斯全集》第36卷，人民出版社，1974，第112页。

研究方法。

资产阶级民族学把研究对象局限在“非欧民族”的范围内，有其历史及阶级的根源。这门学科的形成与资本主义的殖民扩张直接相联系。当资产阶级的探险家、商人、传教士和学员尾随军队和殖民地官员踏上异国土地，便发现当地的物质文化和精神文化和欧洲民族不同。为了了解这些民族的经济生活、社会组织、宗教信仰、风俗习惯等等，于是便开展对这些民族的调查与研究，逐渐形成以“非欧民族”为研究对象、以“原始社会”为中心的民族进化论学派。19 世纪末叶之后，随着资本主义进入帝国主义阶段，资产阶级学术思想发生了根本的变化。相继出现一系列反进化论的学派，这些学派有的公开宣布自己的研究是为殖民统治服务的，有的则以反对认为人类社会文化存在着客观发展规律的历史唯物主义为己任，宣扬形形色色的唯心主义。这都是由他们的阶级本质决定的。

从马克思主义的观点来看，民族学应当研究民族的发展规律，因此，马克思主义民族学的研究对象就必须包括古今不同社会发展阶段的所有民族，而不仅是“非欧民族”，或是所谓“落后民族”或“自然民族”。恩格斯在《起源》中提到的民族共同体有一百五十多个，但主要研究的则是四个民族，即易洛魁人、希腊人、罗马人和德意志人。其中只有易洛魁人是“非欧民族”，其他三个都是欧洲民族，而且发展程度是较高的。恩格斯把无论是大的、小的，发展程度高还是落后的民族都作为自己研究的对象，从而探索了原始社会的解体，奴隶制、封建制和资本主义三种生产方式产生的历史过程，以及它们的基本规律和特征。并注重指出资本主义生产方式一定要被社会主义生产方式取代的历史必然性，从而精避地阐明了人类社会发展规律。

受资产阶级民族学的影响，比较音乐学一直以“非欧民族”、“原始民族”、“史前民族”、“无文字文化民族”为自己的研究对象。民族音乐学的口号提出之后，研究对象也一直是各家各派争论的焦点之一。受文化相对论学派的影响，一些资产阶级民族音乐学家虽然在口头上讲民族音乐学应研究“一切音乐”，但在实际上仍只以非欧洲民族的音乐文化为对象。

应当指出，研究对象实际上是依据研究目的而决定的。在我看来民族音乐学是从音乐的文化背景和生成环境的研究入手进一步观察它的特征、探索它的规律的一门科学。从探索人类音乐文化发展规律这样一个目的出发，我认为民族音乐学的马克思主义学派应旗帜鲜明地提出“研究人类一切音乐文化”的口号。我们不仅要研究中国音乐和亚非拉音乐，还要研究欧洲音乐，特别是西洋古典音乐。在研究过程中，应象岸边成雄先生呼吁的那样：“把古今东西的音乐全部复原成白纸，以相同的重点作为出发点。”在进行具体的、局部的研究时，应把每一个局部、每一个地区和民族的音乐置于人类音乐文化整体宏观背景之中进行探索，而不能把它孤立起来，作为一个自我封闭的系统加以观照。

资产阶级民族学虽然派别甚多，但脱离生产方式孤立研究文化是其总特点。

他们看不到文化和经济、上层建筑和经济基础的统一，不把所研究的社会作为社会来研究，而仅仅作为孤立的文化现象来研究。许多资产阶级民族学家在记述婚丧嫁娶、吃穿住行时极为详尽，琐碎到小孩出生后是在家里洗澡还是在河里洗澡，妇女坐月子住在内室或外室，但对经济形态及社会制度只字不提。在探索文化现象形成的原因时，往往不结合生产方式。因为若要结合生产方式进行研究，必然会肯定摩尔'根的社会进化原则，接近历史唯物主义。

与资产阶级民族学相反，马克思主义民族学以"两种生产"的理论为指导，以社会形态为中心进行研究。恩格斯在1884年《起源》第一版序言中说："根据唯物主义观点，历史中的决定因素，归根结蒂是直接生活的生产和再生产。但是，生产本身又有两种。一方面是生活资料即食物、衣服、住房以及为此所必需的工具的生产；另一方面是人类自身的生产，即种的繁衍。一定历史时代和一定地区内的人们生活于其下的制度，受着两种生产的制约，一方面受劳动的发展阶段的制约，另一方面受家庭的发展阶段的制约。"①这就是"两种生产"的理论。它是恩格斯对马克思1859年在《政治经济学批判·序言》中提出的那个著名唯物史观公式的进一步阐述和补充，是马克思主义民族学的一个基本观点。马克思主义民族学认为，每一个民族在客观上都基本处于一定的历史发展阶段，即处于一定的社会形态之内，社会形态是马克思主义民族学的研究重心。因为，只有认真研究各民族的社会形态，才能合理解释各民族的各种社会现象和文化现象。列宁指出："一分析物质的社会关系(即不通过人们意识而形成的社会关系。人们在交换产品时彼此发生生产关系，他们甚至没有意识到这里存在着社会生产关系)，立刻就有可能看出重复性和常规性，就有可能把各国制度概括为一个基本概念，即社会形态。只有这种概括才能使我们有可能从记载社会现象(和从理想的观点来估计社会现象)，进而极科学地分析社会现象。"②马克思主义民族学认为，历史发展的同一阶段，各民族中就会重复出现类似的社会现象，所以，只有将各民族中存在的各种社会现象，放在一定的社会发展阶段中去加以考察，方能得出合理的解释。

受资产阶级民族学的影响，国外的民族音乐学家(包括亚非拉各国的专家)虽然重视文化背景的研究，但他们往往忽视了所有文化背景中两个最重要的文化背景：社会形态和婚姻形态。如加纳学者J. H. K. 恩凯蒂亚在《非洲音乐》一书中用三分之一的篇幅来介绍文化背景，但其中几乎没有一个字涉及社会形态及婚姻形态。拜读之后，笔者认为这本书并不能如作者所说的那样"力图联系非洲历史、社会和文化背景来提供一个有关非洲音乐传统的概观。"③

① 《马克思恩格斯选集》第4卷，人民出版社，1972，第2页。

② 《列宁选集》第1卷，人民出版社，1972，第8页。

③ J. H. K. 恩凯蒂亚：《非洲音乐》，人民音乐出版社，1982，第1页。

根据“两种生产”的理论，民族音乐学马克思主义学派在研究一个地区、一个民族的音乐文化，或一个音乐文化品种时，应当在地理、历史、人种、语言、婚姻形态、生产方式、民俗、心理等诸多文化背景中，把“两种生产”作为最主要的文化背景加以关注。并从社会经济形态和婚姻形态两方面入手，对该民族、该地区的音乐文化或该音乐品种进行分析和研究。在这方面我国音乐学家已作出了许多成绩。如伍国栋同志在《从侗寨鼓楼坐唱管窥侗族大歌的历史渊源》（载《音乐学丛刊》第4辑）一文中通过分析侗族的社会经济形态、社会组织结构和婚姻状态，并依据有关史料，得出“侗族大致的历史渊源，可追溯到侗族古代氏族社会后期的农村公社阶段；其歌唱体制的正式确立，大约在侗族社会进入封建制，但仍带着氏族社会的‘尾巴’——保存在封建制度下变质的农村公社阶段。”的结论。樊祖荫同志在《多声部民歌的产生，发展与消亡》（载《民族音乐》1985年第4期）一文在大量田野工作的基础上，根据“两种生产”的理论进行研究，得出“多声部民歌起源于原始社会的劳动和斗争生活”的结论，并指出：“在原始人的歌唱活动中，已同时存在单声和多声这两种不同的形式。它们以各自的规律，随着社会的进展而不断地发展着。单声部和多声部都是社会生活的反映，在艺术价值上并无高低之分。”以实例批驳了柏林学派的谬论。扎木苏和斯仁·纳达米德同志在《中国大百科全书》“蒙古族音乐”条目中结合蒙古族社会经济形态的三个发展阶段，对蒙古族音乐中不同体裁和题材的作品，从历史的角度进行了分析。黄镇方同志则在《云南民族民间传统歌舞音乐中的原始风貌》（载《民族音乐》1985年第2期）一文中，根据云南许多少数民族的社会形态及流行在这些民族中的传统歌舞艺术，对原始社会歌舞的内容及其音乐形态作了推测。这些论文还不能说是完美无缺、无懈可击，但它们的基本方向值得充分肯定，运用马克恩主义的观点、方法研究民族音乐的作法，值得大力提倡。

摩尔根以后的资产阶级民族学以现存“原始民族”为主要对象，不把这些民族归入历史，以现存“原始民族”对比历史又不承认其有历史。如马利诺夫斯基就认为，不要去研究殖民地各族人民的历史，因为他们根本没有历史，即使有的话，反正也是不可理解的。既然殖民地各族人民无史可言，于是只能对它们进行横的“比较”，只能从横面上划出一个个文化类型，又把这种类型的比较，从整个社会缩小为“文化”的比较：类型相似，视作“播化”的结果，类型有差异，视作人种的优劣。这是他们取消纵线研究、缩小横面研究的必然结果。

马克思主义民族学认为应当历史地研究各民族，认为一切民族都是历史的民族，都占有历史的地位，都存在发生、发展和消亡的历史过程。从这个意义上说，马克思主义民族学是历史学的近邻。它研究民族发生、发展和消亡的规律，研究民族文化及其心理素质在各方面的异同，研究各民族之间政治经济文化的相互联系和相互影响。它和历史学一样都要通过自己的研究，最终达到对人类社会历史发展规律的总的揭示。

马克思主义民族学是从现状入手追溯历史的，正如马克思在《资本论》一书中指出的“关于人类生活形态的深思和科学分析，一般说来，总是按照与现实发展相反的道路进行。那总是从后面，从发展过程的完结开始。”①纵线的贯串必须立足于对现存的民族作横面的社会解剖，研究其经济基础，上层建筑、社会结构，文化特点和心理素质。依照马克思主义的观点，离开了两种生产，特别是物质生产方式的研究，任何文化方面的民族特点，都无法得到最终的说明。以历史唯物主义的基本原理为指导，从动的文化(Cultural Dynamic)现象中分析和复原它们的历史面貌，是马克思主义民族学研究的主要方法。这也应当是民族音乐学马克思主义学派，在实现所谓“时空换转”时所必须遵循的主要方法。另外，马克思主义民族学所经常采用的历史文化残余(Survivals)分析法，阶级分析法、区域调查法、比较研究法和系谱推定法，也值得我们学习和借鉴。

三、为建立民族音乐学的马克思主义学派而奋斗

目前，民族音乐学在全球范围内方兴未艾，正在受到越来越多学者的重视。同时这门学科因无法解决一些带有根本性的问题(如时空转换、重建历史)而处于一个向前发展的关键时刻。依笔者之浅见，要解决这些问题，非依靠马克思主义不可。因此，创立民族音乐学马克思主义学派是历史摆在民族音乐学界面前的一项光荣任务。而在当今世界上，中国是最有可能建立这一学派的国家，因为中国有三项世界各国都不具备的优越条件：

1. 我国是一个社会主义国家，坚持马克思主义是我们的基本原则之一，马克思主义是指导我们思想的理论基础。经过几十年的宣传、教育、学习，我们已有一支基本掌握了马克思主义的民族音乐学队伍。一般说来，我国民族音乐学界对马克思主义了解、熟悉和掌握的程度，不但高于我们的西方同行，也高于苏联、匈牙利、罗马尼亚、捷克斯洛伐克等东欧国家的同行。我们已有的这支队伍是创立马克思主义学派的最有利条件。同时我们必须看到，近年来经过我国民族学界的努力，我国学者对马克思主义民族学的定义、对象、内容、任务、方法等方面都达到了苏联、东欧学者从未达到过的认识水平，这也为创立马克思主义学派提供了切实的理论基础。

2. 我国是一个蕴藏着丰富的民族音乐学研究材料的国家，各民族的传统音乐品种之纷繁、数量之众多，在全世界是罕见的。只有在我国，才能发现三百多种不同的戏曲，只有在我国，才能找到世界上最长的史诗歌曲。更加重要的是由于国土辽阔，经济发展的不平衡，仅在四十年前，在我国土地上人类所经历过的原始社会、

① 《资本论》第1卷，上海人民出版社，1986，第58页。

奴隶社会和封建社会、资本主义社会的经济形态还并存着，现在我国又处于社会主义初级阶段。也就是说，不出国境我们便可以对人类历史发展过程的五种不同的社会形态中产生的不同音乐文化进行调查，这一条件在世界上是我国仅有的。我国丰富的民族音乐学资源为我们建立马克思主义学派提供了资料的保证。

3. 我国是一个历史悠久的文明古国，而且在世界上所有的文明古国中，只有我们的文明是一直不断地延续发展下来的。我们的祖先不仅为我们留下了丰富的传统音乐遗产，还给我们留下了浩如烟海的用各民族文字写成的文献。其中的大多数著作(如古汉文、古维吾尔文、古蒙古文著作)我们的民族音乐学家一般都能读懂，不象梵文、古埃及文、古希腊文、苏米尔文那样，除了少数古文字专家之外，谁也看不懂。这一笔珍贵、易懂的历史资料，也是我国仅有的，为我们建立马克思主义学派提供了又一个丰富的材料来源。把它们与当今的音乐文化互相印证，既有助于更好地了解今天，也有助于更好地了解过去。这一我国仅有的优越条件，为建立马克思主义学派增添了异彩。毫无疑问，我们应当十分珍惜这份遗产，让它在新的历史条件下放射出新的光辉。

除了上述有利条件，我们也有许多不利因素，如已有资料不全面、不完整，缺乏科学性；没有一套科学的调查方法和分类方法；民族音乐学研究队伍普遍存在专业水平低，文化素质差等不利状态。如不克服这些缺点，建立民族音乐学的马克思主义学派就成了一句空话，为了建立这一学派，需要大家出主意、想办法、提建议。这里，我仅提出以下几点具体建议，供参考。

1. 明确指导思想，学好马克思主义：前一阶段，马克思主义好象不那么时兴了，民族音乐学界在注意学习西方民族音乐学方法的同时，放松了对马克思主义基本理论的学习。建立马克思主义学派，必须站在马克思主义的立场上运用其观点、方法解决我们研究工作中的实际问题。要做到这一点，没有较高的马克思主义理论水平是不行的。因此有志于建立此学派的同志，必须明确指导思想，努力学好马克思主义。

2. 大兴调查研究之风，搞好“基本建设”：资料的积累，是民族音乐学的“基本建设”，这一任务，我们还远远没有完成。除已有资料缺乏科学性之外，许多十分重要的地区，如川、滇间仍处于母系制的泸沽湖地区，至今尚未进行过认真的调查研究。在编辑五大集成的过程中，确实进行了不少实地调查，人数也不少，但调查方法是否科学却未引起足够的注意。有的调查者不懂当地的语言，也不注意学习；有的调查者跑马观花，一天就搞一个村子。对于今后的民族音乐学研究来说，许多调查来的材料将因缺乏文化背景而无法利用。应当指出国外的民族音乐学家们不论派别和观点如何，在调查方法上是比我们先进的，他们注意学习当地的语言，充分利用现代科学的成就。我们应参考国外同行们的调查方法，制定出一份调查提纲，要求调查人员严格按照科学方法办事。

3. 立足中国、放眼世界:以总结全人类音乐文化发展规律为己任的民族音乐学应研究一切音乐。我们不仅要深入研究我国各民族的音乐文化,而且也要系统地研究世界各民族的音乐文化。严格地说,我们在这方面还刚刚开始,处于相当落后的状态,既不如欧美学者,也赶不上亚非拉各国学者。我们应当千方百计地在这方面加倍努力。

4. 努力学习西方民族音乐学界的成果:如前所述,西方的民族音乐学家提出的理论有错误与不足的地方,但我们对其中正确、合理的部分,仍然应给予公正、肯定的评价甚至汲收。民族音乐学在我国刚刚起步,我们应对西方民族音乐学家的成果进行深入、认真的研究,本着取其精华、去其糟粕的原则,批判地吸收其中一切有益的东西。只有在批判地继承西方民族音乐学家成果的基础上,马克思主义学派才有可能建立起来。

民族音乐学作为一门独立的学科,若从孔斯特发表《民族音乐学》一书算起,只有41年的历史,而它被介绍到我国来,仅有11年。我们在开始起步的时候,受西方的影响可能多一些,这种现象是难以完全避免的。重要的问题是今后我们不能总是跟在别人后面走,必须迈出一条自己的路。我国发展民族音乐学的条件是非常优越的,只要我们遵循马克思主义的理论的道路,脚踏实地干下去,就一定能建立起民族音乐学的马克思主义学派。

“路曼曼其修远兮,吾将上下而求索”,马克思主义学派建立之时,便是中国民族音乐扬眉吐气、光照世界之时。记得在南京会议开幕式上,南京艺术学院音乐系主任、我国著名音乐教育家、音乐界前辈黄友葵先生曾希望:“我国的民族音乐学不仅对发展我国的社会主义文化将发挥它更大的作用,而且还将对世界民族音乐学作出重要的贡献。”中国民族音乐学界应为此而努力奋斗。

(原载《中央音乐学院学报》,1991年第3期)

中国音乐的跨文化比较研究

王耀华

一、历史回顾

中国音乐的比较论研究，开始于20世纪20年代，当时称为比较音乐学。王光祈先生不仅是中国音乐界在这门科学中的先驱者，而且被日本著名音乐学家岸边成雄先生誉为是“把柏林学派的比较音乐学观点第一个介绍到东方来的”①学者。他在这方面的主要著作有《东方民族之音乐》、《东西乐制之研究》、《欧洲音乐进化论》第九章“欧洲音乐进化概观与中国国乐制造问题”、《千百年间中国与西方音乐的关系》、《中国音乐史》等。对于王光祈在比较音乐学方面的贡献，管建华氏曾作过很好的论述：“一是以文化价值相对论来评定各民族音乐文化的价值，开创了中西音乐比较的领域，打破了西方比较音乐学局限于非欧洲音乐范围研究的桎梏。”“二是注重各民族文化传统及其对音乐影响的比较研究，特别是在中西音乐与各自文化传统的平行比较中提出的三个不同点，形成了音乐及文化的整体比较，肯定了中华民族千百年所形成的音乐文化和西洋音乐文化一样，是有其鲜明的民族性并牢固地根置于各自的整个文化躯体中。”②因此，王光祈作为中国和东方比较音乐学的第一位开拓者，他的功绩不仅在于把当时德国比较音乐学派的观点介绍到东方来，而且还在于他在吸收该学派研究成果的基础上，提出了自己的新见解，对我国比较音乐学的发展起了奠基作用。

---

① 岸边成雄：《比较音乐学的业绩与方法》（原文载《东京大学的比较文化研究》第一辑，郎樱译，载董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司，1985，第265—277页）。

② 管建华：《试评王光祈的比较音乐观点》，载《音乐探索》，1984年第1期，第67页。

据郑锦扬同志提供的资料,在此之前,于民国初年,曾有中国学者撰写了《近代中西音乐比较观》(1916)、《中西乐律同源考》(1915)等论文。

与王光祈同一时期,国内的许多音乐家都先后写作了一些有关比较音乐学的研究文章。如:萧友梅的《中西音乐的比较研究》①、《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》②,赵元任在《新诗歌集》中对《"国乐"跟"西乐"》的论述③,童斐的《中乐寻源》④,扬勃《中西音节之相合》⑤、王露《中西音乐归一说》⑥、祝湘石《中西音乐之比较》⑦、杨昭恕《中西音律之比较》⑧、李任公《中西歌咏术的比较》⑨、宋寿昌《中西音乐发达概况》⑩等。他们抱着振兴中华民族音乐的目的,进行中西音乐的比较研究,对比较音乐学的发展起了一定的推动促进作用。

此后,在相当长的一个时期里,本领域的研究处于停滞状态。20世纪50年代,朱谦之《中国古代乐律对于希腊之影响》⑪是其中颇为难得的一本专著,不仅打破了当时该领域研究的沉寂,而且还以自己的研究成果提出了中国乐律理论西传说。同一时期的研究成果还有:常任侠《汉唐时期西域琵琶的输入和发展》⑫、阴法鲁《从音乐史上看中国和印度的文化关系》⑬、潘怀素《隋唐燕乐的成立、遗变和流传》⑭、马可《关于隋唐时代吸收西域音乐的历史经验》⑮等。

20世纪70年代末、80年代初以来,中国音乐的跨文化比较研究,在渡过了一段沉寂之后,随着改革开放的历史进程,又重新崛起。无论在研究方法的探索与创新,或是研究领域的开拓与深化,或是研究队伍的形成等方面,均取得了可喜的

---

① 萧友梅:《中西音乐的比较研究》,原载1920年10月31日出版的北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第8号;收入陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》,上海音乐出版社,1990,第165—175页。

② 萧友梅:《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》,原载1934年7月15日出版的音乐艺文社《音乐杂志》第3期,同时刊登在同年8月31日出版的《音乐教育》第2卷第8期"中国音乐专号":收入陈聆群、齐毓怡,戴鹏海编《萧友梅音乐文集》,上海音乐出版,1990,第414—416页)。

③ 赵元任:《新诗歌集·序》(原载人民音乐出版社编辑部编:《赵元任歌曲选集》,人民音乐出版社,1981,第41—49页;收入赵如兰等编《赵元任音乐作品全集》,上海音乐出版社,1987,第258—264页)。

④ 童斐:《中乐寻源》,上海商务印书馆,1926。

⑤⑥⑦⑧⑨⑩ 见中国音乐家协会,中国音乐研究所编:《中国近现代音乐史参考资料》。

⑪ 朱谦之:《中国古代乐律对于希腊之影响》,中央音乐学院民族音乐研究所丛刊音乐出版社,1957。

⑫ 常任侠:《汉唐时期西域琵琶的输入和发展》,中央音乐学院民族音乐研究所丛刊《民族音乐研究论文集》第一集,音乐出版社,1956,第14—28页。

⑬ 阴法鲁:《从音乐史上看中国和印度的文化关系》,中央音乐学院民族音乐研究所丛刊《民族音乐研究论文集》第一集,音乐出版社,1956,第53—58页。

⑭ 潘怀素:《隋唐燕乐的成立、遗变和流传》,载《人民音乐》,1954年第1期。

⑮ 马可:《关于隋唐时代吸收西域音乐的历史经验》,载《人民音乐》,1956年第12期。

进展。

二、研究方法的探索与创新

自20世纪70年代末期以来，改革开放的浪潮冲开了与国外学术界进行交往的门户。在中国音乐界，由国外介绍进来的民族音乐学的研究方法，使中国音乐的跨文化比较研究在方法论方面得以升华。所谓“关于在文化中的音乐(music in culture)的研究”①“它不仅研究音乐本身，而且也研究这种音乐周围的文化脉络。”②无论是从各种文本的音乐辞书译出的有关词目，或是重要专著的完整译本和节译篇章，还是散见于中央音乐学院《世界音乐》、人民音乐出版社《外国音乐资料》、《音乐译文》、中国艺术研究院音乐研究所《音乐学术信息》等各种刊物和内部文集中的专题论文，以及有关音乐院校邀请国外民族音乐学家(如：中国音乐学院邀请国际著名民族音乐学家、美国匹兹堡大学音乐系主任克瓦别纳·恩克塔，上海音乐学院邀请德国埃森大学音乐系主任赫尔姆特·沙夫拉特)来华讲学，对于开拓视野和引进有关的研究方法，都具有重要的意义。

与此同时，我国学者也相继发表了有关民族音乐学和跨文化比较研究方法论方面的专论。其中主要的有高厚永③、沈洽④、董维松⑤、吕骥⑥、杜亚雄⑦、黄翔

---

① 此为梅里亚姆对民族音乐学所下的定义，转引自山口修：《民族音乐与民族音乐学》，原文载日本《音乐艺术》，1972年10月号，江明惇译、罗传开校，原载《音乐译文》1980年第3期，收入董维松，沈洽编《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司，1985，第278—288页。

② 此为曼特尔·胡德(Mantle Hood)对民族音乐学下的定义，转引自山口修：《民族音乐与民族音乐学》，同上。

③ 高厚永：《中国民族音乐学的形成与发展》，载《南艺学报》，1980年第2期，《音乐研究》1980年第4期，第8—25页，全文转载；《中国对民族音乐学的研究》，载《音乐研究》，1985年第1期。

④ 董维松、沈洽：《民族音乐问题》，载《音乐研究》，1982年第4期，第33—40页；沈洽：《民族音乐学研究方法导论》(上，中、下)，载《中国音乐学》，1986年第1期，第62—77页、第2期，第92—102页、第3期，第57—67页)，沈洽执笔、署名为“年会秘书处”的《全国民族音乐学第二次年会纪要》，载《中国音乐》，1982年第4期；《民族音乐学家的音乐观》，载《音乐研究》，1987年第1期。

⑤ 同上。

⑥ 吕骥：《中国民间音乐研究提纲(修改稿)》，载《音乐研究》，1982年第2期；《在民族音乐学学术讨论会闭幕式上的讲话》，载《南艺学报》，1980年第2期；《中国音乐学、乐学和有关的几个问题》，载《音乐研究》，1985年第1期。

⑦ 杜亚雄：《民族音乐学的研究方法及其目的》，载《民族音乐学论文集》，上海文艺出版社，1988；《也谈民族音乐学的观察方法》，载《人民音乐》，1985年第12期；《为建立马克思主义学派的民族音乐学而奋斗》，载《中央音乐学院学报》，1991年第3期。

鹏①、管建华②、韩锺恩③、萧梅④、乔建中⑤、伍国栋⑥、冯光钰⑦、费师逊⑧等人的文章，他们从各个不同的角度对民族音乐学的研究方法提出了建设性的意见，具有开拓跨文化比较研究的研究方法思路的功效。在沈洽⑨、管建华⑩、韩锺恩⑪等人的文章中，还直接提出了该领域研究的理论架构的方案。

一批中国学者的外访，亲临现场的实地考察和调查、研究，为在实践中探讨研究方法提供了可能和现实的条件。如：陈自明、伍国栋、王培录、林朝中、赵佳梓、俞人豪、王雪、陈露茜、朱卓建、林凌风、郎樱等人先后访问东南亚，东北亚、南亚、西亚、拉丁美洲、阿拉伯等地区和奥地利，实地观察各国各地的民族民间音乐⑫；杜亚雄同志先后赴匈牙利、突尼斯、美国进行考察、研究；罗传开、张前、孙玄龄、鲁松龄等人到日本的学术交流活动；王耀华多次赴日本冲绳(古称琉球)等地的学术研究；蔡良玉、张伟华、王雪等人到美国的考察，黄允箴等人到德国的研究等等，都在切身的学术考察活动和研究工作中，实践前人的科学研究方法，并探索新途径。

---

① 黄翔鹏:《关于民族音乐学及其他》,载《中国音乐学》,1987年第1期。

② 管建华:《试评王光祈的比较音乐学观点》,载《音乐探索》,1984年第1期;《中西音乐及其文化背景之比较》,载《音乐探索》,1985年第4期;《比较音乐学的再探刊》,载《中国音乐》,1988年第2期。

③ 韩锺恩:《"文而化之"、"历而成史"——关于比较音乐研究的思考》,载《音乐探索》,1990年第4期;《关于民俗音乐研究的三个比较》,载《音乐探索》,1991年第2期。

④ 萧梅:《音乐学的方法论》,载田青主编、中国艺术研究院音乐研究所编《1988中国音乐年鉴》,北京文化艺术出版社,1989,第186—188页)。

⑤ 乔建中:《我国民族音乐学现状刍议》,载《人民音乐》,1985年第7期;《研究方法礼横谈》,载《中国音乐学》,1988年第2期。

⑥ 伍国栋:《民族音乐现象系统化结构的综合研究》,载《音乐研究》,1989年第1期。

⑦ 冯光钰:《研究方法的更新与民族音乐学的特性》,转引自沈洽:《民族音乐学十年》、载《1990中国音乐年鉴》,第338—355页;《民族音乐学的理论和实践》,载《人民音乐》,1988年第7期。

⑧ 费师逊:《关于民族音乐学的研究与教学问题》,载《民族音乐学论文集》,上海文艺出版社,1988;《以瑶族音乐研究中的体会与设想为例,谈民族音乐学的方法与技术问题》全国民族音乐学第三次年会(贵州片)油印论文;《民族音乐与文化流》,载《人民音乐》,1988年第1期。

⑨ 冯光钰:《研究方法的更新与民族音乐学的特性》,转引自沈洽:《民族音乐学十年》,载《1990中国音乐年鉴》,第338—355页;《民族音乐学的理论和实践》,载《人民音乐》,1988年第7期。

⑩ 管建华:《试评王光祈的比较音乐学观点》,载《音乐探索》,1984年第1期;《中西音乐及其文化背景之比较》,载《音乐探索》,1985年第4期;《比较音乐学的再探讨》,载《中国音乐》,1988年第2期。

⑪ 韩锺恩:《"文而化之"、"历而成史"——关于比较音乐研究的思考》,载《音乐探索》,1990年第4期;《关于民俗音乐研究的三个比较》,载《音乐探索》,1991年第2期。

⑫ 据罗传开:《外国民族音乐研究1988—1989》,载田青主编、中国艺术研究院音乐研究所编《1990中国音乐年鉴》,文化艺术出版社,1990,第194—195页,以及笔者本人所了解情况。

杜亚雄的论文《裕固族西部民歌与有关民歌之比较》"主要采用巴托克关于五声音阶、五度结构和前短后长节奏等特征是古突厥语族民族之音乐的共同特征的理论，就西部裕固族民歌与维吾尔族、突厥语族和阿尔泰语系其他语族诸民族以及匈牙利族的民歌进行比较，发现民族血缘关系和居住地区的距离适与民歌之相似程度成反比的奇特现象。"[①]他采用音乐特征与民族迁徙历史、语言特点等相互结合参照考证的方法，论证了匈牙利民歌与中国西北部的裕固族民歌之间值得注意的亲属关系；认为裕固族人是古代回鹘的后裔，并可能与亚洲的匈奴人有密切关系；据此推断：匈奴人的音乐是匈牙利民间音乐的一个祖源。

王耀华在专著《琉球、中国音乐比较论》中，主要探索了从文化整体来研究音乐和音乐考证的多重证据法。所谓从文化整体来研究音乐的方法，就是将所考察的音乐置于社会文化（包括历史的与现实的）范畴之中，客观地反映音乐与社会文化其他方面的关系，从而多方面地揭示形成该音乐特征的各种因由。多重证据法，即：从现存的活的音乐（包括乐器、曲调、音阶、调式、演奏法、音律等）与历史文献记载、考古器物、乐谱等方面的证据，互相参照，进行多方论证，使学术探讨具有较为广阔深厚的基础，从而得出较为可靠的结论。在其三卷本的跨文化比较研究专著《三弦艺术论》中，进一步提出了研究方法的"两个突破"："一是突破就音乐论音乐的局限，试图从更为广阔的领域，运用历史学、考古学、语言学、民俗学、宗教学、美学等多学科的学术研究成果，从文化整体来研究音乐，以明确音乐在文化整体中所处的位置及其自身的特点。二是突破就中国三弦与冲绳三线之比较研究的局限，把中国与日本冲绳置于世界、亚洲这一大格局之中，从日本冲绳与日本本土、朝鲜、中国、东南亚的多重历史关系，来认识中国与日本冲绳的历史关系；从中国与日本冲绳的全部音乐中来研究三弦、三线及其音乐，从音乐学的各个方面来相互印证，试图求得比较客观全面的分析，得出较为合符实际的结论"。[②]

李昕在对北美印第安民歌同我国阿尔泰语系若干民族民歌的比较研究中，从民歌中的音调结构、旋律走向、节奏特点和发展手法等方面的共同特征的分析入手，运用人类学、考古学和分子生物学的科研成果为旁证，提出了北美印第安若干部落民歌中的共同特征很有可能是"中国古代北方民歌原始形态的历史遗存"的设定。在研究过程中，作者不只是把音乐作为孤立的研究对象来看待，而是试图从人类学与音乐学相结合的综合整体来进行研究，"不仅研究音乐本身，而且也研究这种音乐周围的文化脉络"。[③]

---

① 沈洽：《民族音乐学10年》之"五、跨文化比较研究"，载中国艺术研究院音乐研究所中国音乐年鉴编辑部编《1990中国音乐年鉴》，山东教育出版社，1990，第349页。

② 王耀华：《三弦艺术论》（上卷），海峡文艺出版社，1991，第5页。

③ 此为曼特尔·胡德（Mantle Hood）对民族音乐学下的定义，转引自山口修：《民族音乐与民族音乐学》。

此外，在许多研究者的实践中都有各自对研究方法的思考和创造。

三、研究领域的拓宽与深化

如果说，20世纪二三十年代，王光祈、萧友梅等先驱者的比较研究，是以“中西（即：中国与欧洲）比较”为主域的话，那么，综观当今，中国音乐的跨文化比较研究，除在这一领域有进一步深入的开拓之外，在中国与日本，中国与东南亚、南亚、西亚，丝绸之路音乐、印第安音乐、匈牙利音乐等方面，都有辛勤的耕耘者，奉献了颇为丰硕的研究成果。

一、中西音乐比较研究

在中西（主要是中国与欧洲）音乐比较方面，钱仁康先生的成果是突出的。他对中外曲式共同规律的研究，从20世纪70年代后期开始思考、准备，现已连续发表了多篇系列性论文：《论顶真格旋律》[①]《起承转合的结构功能》[②]、《音乐语言中的对称结构》[③]《双拽头体和巴歌体》[④]。对于他的这一系列研究的目的、意义和治学态度，在《1989中国音乐年鉴》编辑部记者《“共同规律”是比较音乐研究的重要课题》中，已有精辟的阐述，确为后学者提供了有益的借鉴和仿效的楷模。他认为：“‘比较研究’无论从视点与思路上讲都会比‘单向性研究’要全面一些。首先，它可以突破历史的时空界限、以获得理论研究上的新的‘时空界’……其次，我认为‘比较研究’问题其实也涉及到研究者的治学态度……我们做学问下结论必须严谨、谨慎……必须通过扎扎实实的研究才有下结论的理由。”[⑤]谈到治学经验时，他指出：“从事基础理论的研究不能急功近利，要有‘皓首穷经’的精神。我感到在理论研究中可以体味某种更高的乐趣，这种乐趣不是靠价值交换得来的，只有靠自己的努力才能获得。因此，结果往往是次要的，重要的在于过程本身，当你全身心地参与进去的时候便会获得一种拥有感，我就是常常以‘我不入地狱谁入地狱’来自勉的[⑥]”。笔者以为这些论述既是肺腑之言，又可引为学问者的箴铭。

---

① 钱仁康：《论顶真格旋律》，载《音乐艺术》，1983年第2、3期。

② 钱仁康：《起承转合的结构功能》（曾在南京艺术学院作学术报告）。

③ 钱仁康：《音乐语言中的对称结构》，载《音乐艺术》，1988年1、2、3、4期。

④ 钱仁康：《双拽头体和巴歌体》，载《中国音乐学》，1990年第2期。

⑤ 编辑部记者：《共同规律是比较音乐研究的重要课题》，载田青主编、韩锺恩副主编、中国艺术研究院音乐研究所编《1989中国音乐年鉴》，文化艺术出版社，1989，第316—317页。

⑥ 编辑部记者：《共同规律是比较音乐研究的重要课题》，载田青主编、韩锺恩副主编、中国艺术研究院音乐研究所编《1989中国音乐年鉴》，文化艺术出版社，1989，第316—317页。

管建华的研究也提供了颇丰的成果，如《中西音乐及其文化背景之比较》①，从宏观着眼，对中西音乐的曲式结构与思维方式、音乐与语言、音乐与绘画、音乐绘画与物理时空观、音乐与哲学、中西音乐各自的主流，进行了比较；《论中西音乐艺术的时空模式》②以音乐刚性时空模式和音乐柔性时空模式作为中西音乐艺术两种模式差异比较的起始，进而从美学、文化哲学、自然观、宇宙观、艺术美学的价值导向与文化选择等方面论述了产生中西音乐艺术时空模式差异的因由，最后得出结论："对中国及东方音乐有机本体和相对时空观的持久生命力的理解，对西方音乐无机本体和绝对时空体系的科学方法以及艺术价值论体系的创建方法的融会贯通，东西音乐哲学方法模式构成认同的结合，是建立新的音乐艺术时空模式和新的音乐艺术美学价值论的必由之路。"③管建华与蓝光明合作的《"慢憚"音乐及其与"奥加农"之比较》④，从四川新都宝光寺佛教仪式"放焰口"的"慢憚"音乐与欧洲天主教的"奥加农"音乐的比较，来探索多声现象的起源。

此外，童忠良对中西曲式⑤、蒋菁对中国戏曲与西方歌剧⑥、曹利群、李曙明对中西音乐美学⑦、阴法鲁、王柔对于西方音乐的入传中国⑧、殷梅、周亨芳对中西唱法⑨、庄永平对中西乐器及其演奏手法⑩、徐平心对中外扬琴⑪等，都有论文问世，对各相关专题的研究有深化作用。

二、中匈音乐比较研究

近十年来，作为中西音乐比较研究的一个方面，中匈音乐的比较研究取得了突破性的进展，因此，作为一个专题在此略作论述。

在这一领域中，最早的开拓者和取得最重要而有影响研究成果的是杜亚雄同

① 管建华：《中西音乐及其文化背景之比较》，载《音乐探索》，1985 年第 4 期，第 13—23 页。

② 管建华：《论中西音乐艺术的时空模式》，载《中国音乐》，1989 年第 4 期，第 8—11 页。

③ 管建华：《论中西音乐艺术的时空模式》，载《中国音乐》，1989 年第 4 期，第 11 页。

④ 管建华、蓝光明：《"慢憚"音乐及其与"奥加农"之比较》，载《音乐探索》，1985 年第 1 期，第 35—41 页。

⑤ 童忠良：《论穿歌结构——兼论穿五句与中西曲式有关问题的比较》，载《中央音乐学院学报》，1990 年第 2 期，第 23—27 页。

⑥ 蒋菁：《中国戏曲与西方歌剧的互洽互长》，载《中央音乐学院学报》，1990 年第 1 期，第3—11 页。

⑦ 曹利群：《试论嵇康与汉斯立克的音乐美学思想》，载《音乐研究》，1986 年第 2 期，第 61—68页；李曙明：《东西方音乐美学之比较研究——兼答蒋一民与蔡仲德等诸君》，载《音乐研究》，1990 年第 1 期，第 88—95 页。

⑧ 阴法鲁：《利玛窦与欧洲教会音乐的东传》，载《音乐研究》，1982 年 2 期；王柔：《西洋音乐传入中国考》，载《音乐研究》，1982 年第 2 期。

⑨ 殷梅：《略论民族唱法与西洋唱法的共性与个性》，载《音乐探索》，1990 年第 2 期，第 73—74页；周亨芳《中西唱法"比较"研究》，载《音乐探索》，1991 年第 3 期，第 35—38 页。

⑩ 庄永平：《中西乐器及手法论》，载《中国音乐》，1985 年第 4 期，第 16—18 页。

⑪ 徐平心：《中外扬琴的比较》，载《中国音乐》，1988 年第 1 期，第 17—19 页。

志。1981年，他在对裕固族民歌进行了十七年的搜集、整理、研究之后，发现裕固族西部民歌与匈牙利古代民歌有许多共同因素，于是，在《裕固族民歌的音乐特色》[1]中，首次发表了这一研究成果。此后，又撰论文《裕固族西部民歌与有关民族民歌之比较研究》[2]，以裕固族西部民歌和匈牙利古代民歌有完全相同的音乐特点为依据，结合匈奴西迁的有关史料考证，得出"匈奴音乐文化的确是匈牙利民间音乐的渊源之一"的结论。该论文发表后，在国内外学术界引起了强烈的反响，匈牙利、美国、加拿大、阿根廷、日本等国的学者均有对此加以评述介绍者[3]。接着，相继发表的文章有：杜亚雄《匈奴西迁及其民歌在欧洲的影响——兼答罗·塔·安德拉斯教授》[4]，张瑞《匈牙利民歌同我国某些民歌相似的原因浅析》[5]，布杰和张瑞商榷的文章《裕固族西部民歌与匈牙利民歌相似的原因》[6]，寒冰《匈牙利民歌与哈萨克民歌之渊源探究》[7]，杜亚雄与寒冰商榷的《匈牙利民歌与哈萨克民歌有渊源关系吗?》[8]等。通过争论，使这一课题的研究不断深化。

三、中国音乐与印第安音乐之比较研究

本领域最重要的研究成果就是前已提及的李昕《北美印第安民歌同我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同音乐特征》[9]，以民族为研究对象，寻探两地音乐之关联。此外，李武华、曲云《印第安乐曲"祈祷》与晋陕民间音乐之比较》[10]，是从器乐曲入手进行的比较，论述了音律、音阶、调式、旋法等方面的近似。张伟华、王雪的文章[11]，记下了作为民族音乐学家亲临现场采访的真实材料和实际感受。杜亚雄

---

① 杜亚雄：《裕固族民歌的音乐特色》，载《中央音乐学院学报》，1981年第3期。

② 纪泽：《中国音乐在国外——杜亚雄论文在加拿大、美国、匈牙利、阿根廷的反响》，载《中国音乐》，1984年第2期，第7—9页。

③ 杜亚雄：《裕固族两部民歌与有关民族民歌之比较研究》，载《中国音乐》，1992年第4期，第22—26页。

④ 杜亚雄：《匈奴西迁及其民歌在欧亚的影响——兼答罗·塔·安德拉斯教授》，载《中国音乐》，1984年第3期。

⑤ 张瑞：《匈牙利民歌同我国某些民歌相似的原因浅析》，载《音乐研究》，1985年第2期，第93—99页。

⑥ 布杰：《裕固族西部民歌与匈牙利民歌相似的原因》，载《中国音乐》，1985年第3期，第29—31页。

⑦ 寒冰：《匈牙利民歌与哈萨克民歌之民源探究》，载《新疆艺术》，1987年第4期，第19—22页。

⑧ 杜亚雄：《匈牙利民歌与哈萨克民歌有民源关系吗?》，载《新疆艺术》，1989年第3期，第38—40页。

⑨ 李昕：《北美印第安民歌同我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同音乐特征》，载《音乐研究》，1987年第4期，第53—60页。

⑩ 李武华、曲云：《印第安乐曲"祈祷"与晋陕民间音乐之比较》，载《中央音乐学院学报》，1986年第4期，第35—36页。

⑪ 张伟华：《美国加州朱玛什印第安部落的一次采风札记》，载《音乐研究》，1985年第1期，第20—24页；王雪：《探索印第安人音乐的随笔》，载《音乐研究》，1985年第1期，第31—32页。

《美国印第安人的音乐》①,在介绍该民族音乐概貌的同时,还进行了印第安人音乐与我国北方诸民族音乐的比较研究,并在文章的结尾指出:"如果各国的民族音乐学家能够加强交流与协作,印第安人音乐渊源问题是有可能搞清的,而搞清这一问题,对民族音乐学的建设将会有所裨益,在方法论上亦能有所突破和建树。"表述了他对这一课题进一步深入研究的兴趣和意向。

四、中日音乐比较研究

中日两国同属汉字文化圈,在历史上有着密切的音乐文化交往,古代多从中国影响日本,近代中国又从日本接受影响,因此,中日两国学者对这种历史关系及其规律的研究均有浓厚的兴趣。中国音乐界的罗传开、鲁松龄、李石根、吕洪静、焦杰、秦德祥、王耀华等,在这方面都有成果问世。

多年来,罗传开在致力于中日音乐文化交流,把日本有关民族音乐学的研究成果介绍到中国来的同时,还在中日音乐比较研究方面用力甚勤,《中国日本近现代音乐史上的平行现象(序论)》②就是其代表性力作。在该文中,作者论述了1840年鸦片战争以来,中日两国的音乐经历了历时性的变容,出现了明显的类似现象,引进西欧式军乐、出现相似的学堂歌曲和学堂乐歌、创办专业教育、繁衍和发展"洋乐"与"外来音乐体裁"、分别出现具有革新精神的民族音乐家(日本的宫城道雄、中国的刘天华)等,并对各自发生的情景和社会背景作了分析,指出:这种类似现象的出现首先是日本,然后是中国,两者往往呈现出"先行一步"与"紧追猛赶"的关系,因此,"对于同属'汉字文化圈'而且往往'先行一步'的日本音乐进行调查研究,结合我国的情况取长补短,对于促进我国音乐文化的发展是很必要的。"③

鲁松龄的《尺八初探》④,是以福建南音洞箫为基本对象,以现存于日本正仓院、法隆寺、东大寺、西大寺的中国唐制尺八和中国文献、考古器物、图像为参照系,而考证中国尺八的历史渊源。她的另一篇论文《日本输入西洋音乐三部曲——锁国、开放与反思》⑤、从系统梳理日本自江户时代、明治维新时代、直至20世纪20年代前后输入西洋音乐的历史入手,考察其由封闭锁国到"门户开放"、盲进而转入"民族意识的觉醒与反思"的变化过程,试图以此作为探索我国音乐艺术发展的借

---

① 杜亚雄:《美国印第安人的音乐》,载《中国音乐》,1992年第1期,第29—31页。

② 罗传开:《中国日本近现代音乐史上的平行现象(序论)》,载《音乐研究》,1987年第3期,第26—35页。

③ 罗传开:《中国日本近现代音乐史上的平行现象(序论)》,载《音乐研究》,1987年第3期,第35页。

④ 鲁松龄:《尺八初探》(1985年6月在中国南音学会学术讨论会上宣读)刊载于泉州历史文化中心办公室编印《泉州历史文化中心工作通讯》,1985年第1期《南音研究专辑之二》,第9—18页。

⑤ 鲁松龄:《日本输入西洋音乐三部曲——锁国、开放与反思》,载《音乐研究》,1987年第3期,第36—41页。

鉴，正如该文结尾所指出的："如果我们从日本人走过的道路中吸取经验教训，或许能够避免许多沟沟坎坎、弯路曲折。"[①]

两篇关于日本雅乐的研究文章：一是李石根《日本雅乐与西安鼓乐的比较研究》[②]，一是吕洪静《从日本雅乐看唐代拍数的表现》[③]。前者是直接通过曲体结构、乐队组合、乐谱谱式、调式音阶、表演技法等五个方面的比较，而窥探二者之间的血缘关系，作者的另一目的是"或许还可以找到唐代音乐的真实面目和音调来。因为在日本雅乐中确实可以找到与西安鼓乐(当然不会只是西安鼓乐，还有其他乐种)相接近的音调规律"。后者，从"唐代的音乐为日本雅乐之母"的论证开始，以"日本雅乐中拍数的表象"为依据；进而探讨我国唐代"拍数"的实际状况及其未被充分记载的原因乃在于当时的乐工伶人"皆能言之"。

焦杰《长安古乐与日本民歌调式之比较》[④]、秦德祥《谈中日民歌调式关系》[⑤]，提供了中日音乐在调式音阶方面相通相异的研究成果。

日本冲绳(古称琉球)自古以来与中国有着友好的交往，音乐文化的关系也甚为密切。王耀华在这方面的研究起始于20世纪80年代，已出版两部(四本)专著、发表十多篇论文。1986年7月至1987年7月，王耀华曾应邀到日本冲绳等地进行为期一年的考察研究活动，作为此次活动成果的总结，于1987年7月在日本出版了日文版《琉球·中国音乐比较论》[⑥]，该著作分别对琉球工工四乐谱与中国工尺谱、琉球三线调弦法与中国三弦调弦法、琉球与中国的打花鼓、琉球组舞与中国戏曲、琉球与中国的龙船歌、琉球王朝乐器等方面进行了探讨，追溯其由中国传入琉球的历史渊源，分析了当地人民在吸收过程中的独特创造。该著作先后获得日本冲绳1987年度出版文化奖和福建省人民政府颁发的福建省社会科学优秀成果专著一等奖。近几年来，王耀华又选取三弦及其音乐为突破口进行研究，试图寻探中国音乐与日本冲绳音乐交流的规律，于1991年12月出版了中文本《三弦艺术论》[⑦]，全书含上中下三卷：上卷《中国三弦及其音乐》、中卷《日本冲绳三线及其音乐》，分别对两地三弦的源流、形制、乐谱和记谱法、定弦法、音乐系谱等方面进行了论述；下卷是对两地之间存在的历史关系、文化交流、音乐形态的各个方面如：乐器

---

① 鲁松龄：《日本输入西洋音乐三部曲——锁国、开放与反思》，载《音乐研究》，1987年第3期，第41页。

② 李石根：《日本雅乐与西安鼓乐的比较研究》，载《中央音乐学院学报》，1987年第4期，第33—39页。

③ 吕洪静：《从日本雅乐看唐代拍数的表现》，载《音乐艺术》，1988年第4期，第12—15页。

④ 焦杰：《长安古乐与日本民歌调式比较》，载《交响》，1987年第1期，第15—17页。

⑤ 秦德祥：《谈中日民歌调式关系》，载《中国音乐》，1986年第1期，第33页。

⑥ 王耀华：《琉球，中国音乐比较论》(日文版)，日本那霸出版社，1987。

⑦ 王耀华：《三弦艺术论》(中文版)，海峡文艺出版社，1991。

形制、乐曲、记谱法、定弦法、演奏方式、创作方式、音乐思想等关联的论述。在其分别发表于国内外的研究论文中，主要的有：《日本琉球“工工四”谱考源》①，《琉球组舞与中国戏曲》②、《中国与冲绳的打花鼓》③、《打花鼓新考》④、《关于中琉音乐文化交流史的研究》⑤、《琉球三线——扬调子考》⑥、《划龙船与龙船歌》⑦、《冲绳音乐考察散记》⑧，《冲绳音乐考察与中琉音乐比较研究》⑨、《中国音乐文化对日本冲绳音乐文化的影响》⑩、《日本琉球音乐对中国曲调的受容、变易及其规律》⑪、《福建与冲绳的“打花鼓”》⑫、《琉球人的三线志向考》⑬等。

此外，关于中日音乐关系的文章还有：金文达《传奇式的人物藤原贞敏——其人其事及其乐器》、石磊《清末日本军歌传人中国初考》⑭、易民《隋唐时期的中日文化交流》之“四、艺术方面”⑮、郎樱《中日音乐文化交流史话》⑯、谢孝萍《古琴音乐流传日本》⑰等。

五、中国音乐与亚洲其他国家音乐的比较研究

伍国栋《缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系和比较》⑱，在从“缅甸王室乐

---

① 王耀华：《日本琉球“工工四”谱考源》，载《乐府新声》，1985 年第 1 期。

② 王耀华：《琉球组舞与中国戏曲》，日本《冲绳タイムス》，1987 年 3 月 21、24、25 日连载。

③ 王耀华：《中国与冲绳的打花鼓》，日本《冲绳タイムス》，1987 年 4 月 2—10 日 8 次连载。

④ 王耀华：《打花鼓新考》，载日本法政大学冲绳文化研究所《冲绳文化研究》，第 18 期。

⑤ 王耀华：《关于中琉音乐文化交流史的研究》，日本《冲绳タイムス》，1987 年 7 月 14—17、20、21 日共 6 次连载。

⑥ 王耀华：《琉球三线——扬调子考》，日文稿载日本冲绳艺能史研究会《冲绳艺能史研究》第 7 号，1987 年 7 月；中文稿载《音乐研究》，1989 年第 4 期，第 64—75 页。

⑦ 王耀华：《划龙船与龙船歌》，日本法政大学冲绳文化研究所《冲绳文变研究》第 14 号。

⑧ 王耀华：《冲绳音乐考察散记》，载《音乐研究》，1988 年第 1 期，第 86—89 页。

⑨ 王耀华：《冲绳音乐考察与中琉音乐比较研究》，载《艺术探索》，1989 年第 2 期。

⑩ 王耀华：《中国音乐文化对日本冲绳音乐文化的影响》，联合国海上丝绸之路泉州国际学术会议论文集《中国与海上丝绸之路》，福建人民出版社，1991，第 120—129 页。

⑪ 王耀华：《日本琉球音乐对中国曲调的受容、变易及其规律》，载《中国音乐学》，1991 年第 2 期，第 22—37 页。

⑫ 王耀华：《福建与冲绳的“打花鼓”》，日本《琉球新报》，1992 年 2 月 26、27、28 日连载。

⑬ 王耀华：《琉球人的三线志向考》，日本《冲绳タイムス》，1992 年 3 月 3—6、9—13 日，共 9 次连载。

⑭ 金文达：《传奇式的人物藤原贞敏——其人、其事及其乐器》，载《交响》，1987 年第 3 期，第 1—8 页；石磊：《清末日本军歌传入中国初考》，载《音乐研究》，1983 年第 4 期，第65—71页。

⑮ 易民：《隋唐时期的中日文化交流之四——艺术方面》，载《文史哲》，1978 年第 5 期，第 47 页。

⑯ 郎樱：《中日音乐文化交流史话》，载《人民音乐》，1979 年第 12 期。

⑰ 谢孝萍：《古琴音乐流传日本》，载《音乐生活》，1983 年第 11 期。

⑱ 伍国栋：《缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系和比较》，载《民族音乐》，1986 年第 1 期，第 7—15 页，1986 年第 2 期，第 14—21 页。

队及其乐器”、“缅甸民间乐队中的几种皮鼓类乐器”这两个方面来分类描述缅甸主要民族乐器的历史和现状之后，再从缅中民族乐器相联系的历史和现实的文化背景中展开有关民族乐器(包括：体鸣乐器、皮鸣乐器、弦鸣乐器、气鸣乐器、缅甸乐队基本律制等方面)的比较研究，进而从民族学角度来认识缅中乐器诸多联系的深刻根源是种族的历史性联系，并且指出：“缅甸民族音乐文化包含和融合了三种主要的音乐成分，那就是古印度(南亚)—东南亚民族音乐成分、中国西北古氐羌民族音乐成分和中国南方古百越民族音乐成分。”其中后二者“在缅甸曾一度成为主导，并对当今缅甸音乐生活产生了深远影响。这一总体性的基本估计，大致亦适应于我们站在相同的高度来认识和把握我国西南地区诸民族音乐文化的历史与现状、分化与融合。”其实际意义“至少它可以启发我们能够用较开阔的目光来看待今存的某一民族的某些音乐现象，而不至于因视野狭窄而盲目地轻信或断言它们是此族、此地、唯一的、与它族文化毫无关系的孤立发现”。①

在对东南亚民族乐器的实地考察研究中，陈自明《缅甸民族乐器考察》②、毛继增《柬埔寨民族乐器采访录》③具有资料翔实、论述客观的实录性特点，就其本身的论述深度和所提供的进一步研究的基础来说，都是两篇优秀的文章。

陈自明《印度“拉格”初探》④、薛克翘《从两大史诗看印度古代音乐》⑤，是选取某一具有典型性意义的突破口，来对印度音乐的特点及其历史进行深入探讨的论文。陈露茜《印度的传统音乐》⑥，对印度传统音乐的音名和记谱法、音律与音阶、拉格作了概略的论述。

俞人豪《先伊斯兰时代西亚北非的音乐文化》⑦把研究视点集中于阿拉伯人建立庞大的萨拉森帝国以前的中西亚北非地区音乐文化，为本领域的研究打开了一条新路。李一丁《巴基斯坦的音乐》⑧、赵佳梓《亚洲各国音乐》⑨分别对巴基斯坦和亚洲各国的音乐进行了概述，开拓了视野。

---

① 伍国栋：《缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系和比较》，载《民族音乐》，1986年第2期，第21页。

② 陈自明：《缅甸民族乐器考察》，载《乐器》，1986年第6期。

③ 毛继增：《柬埔寨民族乐器采访录》，载《乐器》，1936年第1、2期。

④ 陈自明：《印度“拉格”初探》，载《中央音乐学院学报》，1988年第3期。

⑤ 薛克翘：《从两大史诗看印度古代音乐》，载《南亚研究》，1985年第2期，转引自刘石《外国民族音乐研究》，载《1988中国音乐年鉴》，第182页。

⑥ 陈露茜：《印度的传统音乐》，载《音乐研究》，1989年第4期，第90—98页。

⑦ 俞人豪：《先伊斯兰时代西亚北非的音乐文化》，载《交响》，1985年第4期。

⑧ 李一丁：《巴基斯坦的音乐》，载《中国音乐》，1987年第3期。

⑨ 赵佳梓：《亚洲各国音乐》，载《音乐爱好者》，1985年第3、4、5、6期，1986年第1、2、3、4期。

俞人豪《亚非拉音乐是一个尚待开拓的新的研究领域》①、林凌风《西南各民族音乐研究在东南亚音乐研究中的重要地位》②，是两篇有关学科建设构想的论文。尤其前者，在论述我国开展这项研究的意义之后；还从研究的开展和交流、人材的培养、提供研究人员以实地考察的条件等方面均有良好的设想。

叶栋、金建民《"仁智要录·高丽曲"解译与考释——兼论古代朝鲜和外族的音乐文化交流》③，把《仁智要录·高丽曲》置于古代朝鲜与中国、日本、西域、渤海以及其他外族音乐文化交流的背景中来进行考释，不仅对于研究高丽乐源流的探索，而且对于相关国家、民族的音乐文化交流史研究都具有重要意义。韩国锁《西双版纳傣族与泰北音乐传承的比较》④，从族源、文化风俗、主要乐器、主要乐种、传承现况等方面，对两地的傣族与泰族作了比较研究，最后指出："这两地的人之所以能够保存他们的传统音乐文化，主要的原因是宗教信仰的根深蒂固和生活方式的少受外界影响。""然而变化是不可避免的。"并且预言："虽然西双版纳开发较泰北晚，但其文化说不定会比泰北变得快，尤其在官方大力发展观光之后。"笔者认为，这一预言的某些方面是值得我们深思的。

六、丝绸之路音乐的研究

对于丝绸之路有广义与狭义的理解。广义的包括沙漠丝绸之路、农业丝绸之路、森林丝绸之路、海上丝绸之路，或者是北方丝绸之路和南方丝绸之路。狭义的丝绸之路指的是"从汉代到唐代，自中国的古都长安，西至今日的新疆维吾尔自治区，横穿苏联中央亚细亚，向西通过伊朗，往伊拉克、叙利亚、土耳其前进，进入欧洲。"⑤在中国音乐界，目前比较活跃的是对于狭义丝绸之路音乐的研究。

《新疆艺术》作为一个地方刊物，主持者致力于办出水平、办出特色，对丝绸之路物音乐的研究就已成为其特色之一。在该刊创刊四周年和庆祝新疆维吾尔自治区成立三十周年纪念之际，曾从该刊所发表的100多篇文章中选出32篇，辑为《丝绸之路乐舞艺术》⑥出版，其中论述丝绸之路音乐的文章占30

---

① 俞人豪：《亚非拉音乐是一个尚待开拓的新的研究领域》，载《音乐研究》，1984年第4期。

② 林凌风：《西南各民族音乐研究在东南亚音乐研究中的重要地位》，载《中国音乐》，1984年第4期。

③ 叶栋、金建民：《"仁智要录·高丽曲"解译与考释——兼论古代朝鲜和外族的音乐文化交流》，载《音乐艺术》，1990年第3期，第1—15页。

④ 韩国锁：《西双版纳傣族与泰北音乐传承的比较》，载《中央音乐学院学报》，1991年第3期，第33—37页。

⑤ 岸边成雄：《古代丝绸之路的音乐》日文版，日本讲谈社，1682，王耀华译中文版，人民音乐出版社，1988，第14页。

⑥ 《新疆艺术》编辑部编：《丝绸之路乐舞艺术》，新疆人民出版社，1985。

篇[①],分别对十二木卡姆、苏祇婆"五旦"理论、龟兹乐、火不思、鼓吹乐、唐代西域音乐、伊州曲、琵琶、卡龙琴、龟兹筚篥、新疆石窟壁画乐器、哈萨克民间乐器与乐曲、西凉乐舞、龟兹乐舞史、乐师史、敦煌乐史资料等进行了研究。此后,仍继续坚持这一办刊方向,陆续发表了大量有关的研究论文,其中主要的有:李石根《丝路艺术与丝路音乐的研究》、《中西音乐文化的交流与丝绸之路的开拓》[②]、杨德鋆《南方铜鼓的西渐》[③]、岸边成雄《西域音乐对日本和朝鲜之影响》[④]、孟驰北《新疆文化与草原文化》[⑤]、宋博年《清商乐与西域乐舞》[⑥]、王嵘《丝绸之路艺术研究及其走向困境中的思索》[⑦]、霍旭初《龟兹石窟壁画中的西亚乐器》[⑧]、郝毅《敦煌古谱倾杯乐考》[⑨]、夏野《丝路音乐文化的探索与弘扬》[⑩]、万桐书《维吾尔族木卡姆的几种类型及其比较》[⑪]、邵光琛《略谈中原与西域音乐文化的相通性》[⑫]、李菁娥《维吾尔民歌与西北汉回民歌比较》[⑬]、钱伯泉《最早内传的西域乐曲——"摩诃兜勒"研究》[⑭]、陈村、霍

---

① 这30篇有关丝绸之路音乐的论文是:万桐书《维吾尔族古典音乐"十二木卡姆"》,阿不都秀库尔·穆罕默德·伊明努尔穆罕默德·道列提《"十二木卡姆"与吐尔地阿洪》(岳爱棣译),艾买提江《木卡姆大师吐尔地阿洪》,谷苞《"龟兹乐"与"十二木卡姆"》,阿不都秀库尔·穆罕默德·伊明《阿曼尼莎汗和十二木卡姆》(杨金祥译),《论维吾尔古典音乐"十二木卡姆"》(杨金祥译),关也维《木卡姆的形成及其发展》,周菁葆《木卡姆探微》,王曾婉《木卡姆的调式理论与苏祇婆的"五旦七声"》,何昌林《苏祇婆其人》、《苏祇婆的"五旦"理论》,周吉《龟兹乐艺术特色初探》,沈贻炜《西域乐舞和元代杂剧》,关也维《火不思乐器考略》,赵铭善《唐代西域音乐的流行》,黎蔷《维吾尔鼓吹乐的形成与发展》,范承渠《哈密古乐——伊州曲》,李根万《民族乐器的珍宝——琵琶》,侯赛因·克日木《卡龙琴简史》,周菁葆《新疆石窟壁画乐器述略》,吾马尔汉·阿斯鲁夫《哈萨克族民间乐器与乐曲》(第力华译),李根万《精美的西凉乐舞》,简其华 王曾婉《伊拉克巴格达木卡姆及塔吉克木卡姆》,杨德望《龟兹乐在云南》,毛拉艾斯木吐拉穆吉孜《乐师史(杨金祥译)》,哈德尔·吾守尔《多朗麦西热甫》(提来克·依不拉音译),胡邦铸《倒喇与多朗》,霍旭初《龟兹乐舞史话》,牛陇菲《敦煌乐史资料概论》,霍旭初《龟兹筚篥的流传及其艺术特色》。

② 李石根:《丝路艺术与丝路音乐的研究》,载《新疆艺术》,1986年第5期;《中西音乐文化的交流与丝绸之路的开拓》,载《新疆艺术》,1989年第5期。

③ 杨德望:《南方铜鼓的西渐》,载《新疆艺术》,1987年第3期。

④ 岸边成雄:《西域音乐对日本和朝鲜之影响》,载《新疆艺术》,1988年第6期。

⑤ 孟驰北:《新疆文化与草原文化》,载《新疆艺术》,1988年第5期。

⑥ 宋博年:《清商乐与西域乐舞》,载《新疆艺术》,1988年第5期。

⑦ 王嵘:《丝绸之路艺术研究及其走向困境中的思索》,载《新疆艺术》,1989年第1期。

⑧ 霍旭初:《龟兹石窟壁画中的西亚乐器》,载《新疆艺术》,1989年第1期。

⑨ 郝毅:《敦煌古谱倾杯乐考》,载《新疆艺术》,1989年第2期。

⑩ 夏野:《丝路音乐文化的探索与弘扬》,载《新疆艺术》,1989年第2期。

⑪ 万桐书:《维吾尔族木卡姆的几种类型及其比较》,载《新疆艺术》,1989年第6期。

⑫ 邵光琛:《略谈中原与西域音乐文化的相连性》,载《新疆艺术》,1990年第1期。

⑬ 李菁娥:《维吾尔民歌与西北汉回民歌比较》,载《新疆艺术》,1991年第6期。

⑭ 钱伯泉:《最早内传的西域乐考——"摩诃兜勒"研究》,载《新疆艺术》,1991年第1期。

旭初《论西域歌舞戏》①、玉赛音・克里木《匈奴音乐考》②等。对丝绸之路音乐的研究起了有力的推动作用。

老一辈学者常任侠、阴法鲁等先生对丝绸之路音乐文化的研究具有开拓之功。他们的共同特点是:早、多、宽。早,是从事研究的时间早,自20世纪30年代就已开始此项工作;多,是研究成果颇丰;宽,是所涉领域宽阔,不仅音乐文化,而且对舞蹈、美术、杂技建筑等方面都有较为深入的研究。常任侠先生于1980年发表的研究论文《汉唐间西域音乐艺术的东渐》③,对西域伊朗系乐器的传来、西域传入的"鼓吹铙歌"乐曲及乐器、西域乐人与乐部组织的东来、西域乐曲龟兹琵琶七调的输入与发展、苏祇婆琵琶七调的原语和它的不同名称、隋唐燕乐调的发展与完成、唐代羯鼓的盛行、唐代音乐艺术东传日本诸乐调等问题作了详到的考证与论述。1981年又出版了专著《丝绸之路与西域文化艺术》④,上述论文收入其中作为第二编,与其余有关舞蹈艺术、杂技艺术的编、章相辅相成,从而较为全面系统地论述了西域文化艺术东渐的历史状况。阴法鲁先生先后发表了研究论文《丝绸之路上中外乐舞交流》⑤、《丝绸之路上的音乐文化交流》⑥等。从较为广阔的领域来论述丝绸之路的音乐文化交流的历史状况和特点。

在中青年研究家中,周菁葆对丝绸之路音乐研究是用力较勤、成果较多的一位。其专著《丝绸之路的音乐文化》⑦于1987年出版,上编从纵向历时性论述了西域音乐发展的曙光时期、兴隆时期、异向发展时期、融汇时期、规范时期;下编从横向共时性对中国维吾尔族的木卡姆、印度的拉格、巴基斯坦的拉格与克什米尔的卡拉姆、伊朗的达斯特加赫、阿富汗的马卡姆、阿拉伯国家的音乐,土耳其的马卡姆、苏联的马卡姆进行了论述,并对丝绸之路诸国的音乐作了比较,对乐律学说作了研究,将中国与丝绸之路诸国的乐器作了比较。该著作在国内外学术界引起了良好的反响。正如冯大喜在该书序言中指出的:"作者采用比较研究的方法,立足西域,面向世界,把音乐艺术与其文化背景进行综合研究,把中国艺术与世界艺术进行纵横比较,虽然不能说作者的论证十分精确,无懈可击,但可以说作者勇于探索,提出了重要的立论,显示了艺术追求的锋芒和锐气,这是值得称道的⑧。"此外,周菁葆

---

① 陈林、霍旭初:《论西域歌舞戏》,载《新疆艺术》,1989年第3期。

② 玉赛音・克里木:《匈奴音乐传略》,载《新疆艺术》,1989年第3期。

③ 常任侠:《汉唐间西域音乐的东渐》,载《音乐研究》,1980年第2期,第6—49页;后作为《丝绸之路与西域文化艺术》的第二编,第33—106页。

④ 常任侠:《丝绸之路与西域文化艺术》,上海文艺出版社,1981。

⑤ 阴法鲁:《丝绸之路上中外乐舞交流》,载《彝福论丛》,1980年第1期。

⑥ 阴法鲁:《丝绸之路上的音乐文化交流》,载《人民音乐》,1980年第2期。

⑦ 周菁葆:《丝绸之路的译乐文化》,新疆人民出版社,1987。

⑧ 冯大喜:《丝绸之路的音乐文化》,"序言"第2页。

还发表了许多研究论文,其中主要的有:《中外木卡姆之比较研究》①、《试论龟兹乐与大食乐的关系》②、《维吾尔与伊斯兰诸国的乐器比较》③、《西域音乐的东渐》④、《清代乐舞艺术的交流与融合》⑤、《苏联木卡姆学及其研究》⑥等。

余如霍旭初、席臻贯、周吉等,在丝绸之路音乐研究方面都有优秀成果问世,霍旭初、周吉的研究成果主要发表于《新疆艺术》,可参阅前文。席臻贯在致力于敦煌乐谱及其音乐史料研究的同时,对丝绸之路音乐研究也发表了很好的意见,《丝路音乐文化流向研究中的一些问题》⑦是其力作之一,文中提出了"双向对流"说,从新的角度来审视纪元前的东西交流与笛、排箫在丝路音乐中的流向问题,提出了"多线论"比较研究的构想,即空间意义上的多线论及时间意义上的多线论。指出:"空间意义上的多线论,若以中国音乐史为例,应形成多民族的多线平行研究,不应囿于以汉族为'单线'的研究,对于国别、民族更加多姿多彩、纵横交错的丝绸之路音乐文化来说,更应如此。"时间意义上的多线论,是我们除了唐朝、汉朝以外,还应注意到其他各个时期丝绸之路音乐文化交流的特征,如"张骞凿空"之前丝路早已开通,音乐交流既然可追溯到很古,那么夏、商、周、春秋各代自亦不能忽视;而唐朝以后,如宋、元、明、清各代的丝路音乐文化交流也都有自己的特征,以往这方面的研究就相对少得多⑧。

四、研究队伍的形成

多年来,在各级有关部门的支持下,在音乐界同仁的共同努力下,一支中央与地方相结合的中国音乐的跨文化比较研究的队伍正在逐渐形成。

在北京,中央音乐学院的陈自明、俞人豪、蒋菁、王雪、李昕、张伟华、张前,中国音乐学院的杜亚雄、管建华、朱卓建,中国艺术研究院音乐研究所和研究生部的蔡良玉、伍国栋、陈露茜、鲁松龄、吴犇、韩宝强、金经言、韩锺恩、孙玄龄,中央民族学院的关也维、毛继增,都在进行着这一领域的研究。

在各地,上海音乐学院的罗传开、赵佳梓、钱仁康、黄允箴,新疆的周菁葆、霍旭

① 周菁葆:《中外木卡姆之比较研究》,载《音乐艺术》,1983年第2、3期。

② 周菁葆:《试论龟兹乐与大食乐的关系》,载《交响》,1985年第1期。

③ 周菁葆:《维吾尔与伊斯兰诸国的乐器比较》,载《新疆艺术》,1985年第4、5、6期。

④ 周菁葆:《西域音乐的东渐》,载《新疆艺术》,1987年第3期。

⑤ 周菁葆:《清代乐舞艺术的交流与融合》,载《新疆艺术》,1988年第1期。

⑥ 周菁葆:《苏联木卡姆学及其研究》,载《新疆艺术》,1989年第6期。

⑦ 席臻贯:《丝路音乐文化流向研究中的一些问题》,载《音乐研究》,1989年第4期,第56—63页。

⑧ 同上,第62—63页。

初、周吉,陕西的李石根、吕洪静、焦杰、李武华、曲云,广东的费师逊、林凌风,甘肃的席臻贯,福建的王耀华,等等,也都在发挥各自的优势,就自己所熟悉的论域展开中外音乐文化的比较研究。

然而,从总体看来,研究队伍的建设还不能说已经可以令人满意了。虽然许多领导都曾经关心过此事,例如笔者之所以从事这一工作,就是由于当时的中国音乐家协会吕骥等领导同志的提议和关心,如果没有 1983 年 11 月的提名作为中国音乐家代表团成员访问日本冲绳等地进行学术交流,也就没有 1986—1987 年的赴日考察研究,就不可能有后来的成果(虽然是很不成熟的成果)。许多同仁的外访和学术考察也都属于国家文化交流和学者互换计划中的一个部份。但是,由于经济、外交以及某些人思想上对这一工作的认识等方面的原因,目前,这一研究领域的队伍仍处于自发的人自为战的状态。为了便利于进行研究队伍的组织和学科理论构架的建设,设立比较音乐研究机构和相关学术研究组织,似应提到议事日程上来。建议有关部门的领导同志和关心本研究领域的同仁们,共同努力来促进这一目标的早日实现。

五、对几个问题的思考

一、关于局内人与局外人

在民族音乐学的研究中,研究者到底应该以什么样的身份出现,站在何种立场,是经常遇到的问题。目前比较普遍的主张是以局外人的身份站在纯客观的立场。对此,以笔者的亲身经历和体验看,根据不同的阶段应有不同的处理。在对某一地区、某一民族、某一乐种、乐曲、乐器的音乐进行田野工作时,局外人的身份能使研究者保持冷静的头脑,对研究对象作客观的记录、考察。但是,为了使研究者加深对该地区、该民族、乐种、乐曲乐器的音乐的精神实质和文化内涵的理解,在某一阶段(甚至是相当长一段时间内)以局内人的身份参与其中也是必要的。例如:笔者在日本冲绳考察期间,就曾在九个月的时间里,坚持了每周三个晚上到琉球古典音乐照喜名朝一研究所去练习三线歌唱,以一个三线音乐演奏者的身份亲身参与琉球古典音乐的实践,以此感受琉球古典音乐的文化氛围及其精神实质。正是由于这一较长时间的艺术实践,才使我对琉球古典音乐的某些方面有了较为具体的体会,才有此后的一系列研究成果。所以,笔者认为,以局内人身份亲自参与其中,是避免局外人对事物皮毛了解弊病的重要措施。但是,当研究者进入理性思维时,又必须保持局外人的纯客观立场。尤其对于自我音乐的分析研究中,必须防止局内人的偏颇、偏爱和偏袒。正如岸边成雄先生所指出的:“必须要持这样一种根本态度:把一切音乐都还原成白纸,否则将

是自相矛盾的。”①

二、宏观与微观

这是近年来在国内文化研究中经常讨论的问题之一。虽然比较统一的认识是：宏观是指导，微观是基础。没有深入细致的微观研究为前提的宏观，往往容易流于空泛；反之，没有宏观指导的微观，只能就事论事，不识大局，不得要领。但是，在实际研究中。经常出现偏颇的情况。对此，笔者认为，在中国音乐的跨文化比较研究中，固然不能忽视对产生不同音乐的文化背景的论述，然而，对音乐本身诸要素(技法、内容、历史背景、个性等)的精细分析，对音乐型态各个局部的解剖，对音体系的比较；仍应作为研究的基础。与此同时，还必须重视对音乐周围的文化脉络的研究，使对于音乐自身的研究与对于音乐艺术所处文化历史环境的研究相辅相成，相得益彰，不仅研究中外音乐本身“有什么”异同，而且研究“为什么”有这些异同，进而探究其中的规律性。正是基于这一认识，所以，笔者在《三弦艺术论》的写作过程中，试图从宏观着眼，把中国与日本冲绳置于世界、亚洲这一大格局之中，从日本冲绳与日本本土、朝鲜、中国、东南亚的多重历史关系，来认识中国与日本冲绳的历史关系；运用历史学、考古学、语言学、民俗学、宗教学、美学等多学科的学术研究成果，从文化整体来研究音乐；又从微观入手，选取三弦这一代表性乐器，对其形制、源流、定弦法、记谱法、演奏方式、创作方式、曲调变易、音乐思想等各个方面进行了尽可能细致的比较对照。力求在认识中国三弦音乐与日本冲绳三线音乐之异同的同时，解明产生这些异同的因由。

三、关于方法论的研究

“欲善其工，必先利其器。”方法论之于研究工作，确如“器”之于“工”。近十余年，我国民族音乐学学科建设的长足进展，乃与国外相关学科理论构架的引进和方法论的探讨密切相关。因此，笔者对于从事方法论研究的学者的辛勤劳动致以崇高的敬意。他们的研究成果确已在研究实践中起着有力的推动作用。与此同时，笔者作为研究队伍中的一员，一位实际工作者，还十分赞同黄翔鹏先生倡导的“实践第一”、“言必有物、虚实并务”的主张，“提倡打破门户之见，使史学、文献学、考古学、民族学与民俗学、乐律学等各种音乐学的边缘学科熔于一炉，来进行系统化的综合研究，而不赞成硬搬现代某种学派、某一学科，却不事消化。”②老一代音乐学家杨荫浏先生以亲自动手制作律管的实践来验证古代乐律学理论；吕骥、黄翔鹏先生等从出土编钟的实际音响中对于“一钟双音”的发现，黄翔鹏先生进而以曾侯乙钟磬铭文乐学体系作理论验证；新一代音乐学家杜亚雄、沈洽、伍国栋等人对裕固

① 岸边成雄：《比较音乐学的业绩与方法》，日文稿载《东京大学的比较文化研究》第一辑，郎樱译，载董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》，中国文联出版社公司，1985，第273页。

② 黄翔鹏先生谈话录，1992年3月22日。

族音乐、基诺族音乐、白族音乐的实地调查所取得的理论研究成果,等等,从某种意义上说,都可以视为是“实践第一”、“虚实并务”的结果。在此,对于研究方法的探讨,笔者想借用我国京剧表演艺术家程砚秋的一句话:“‘守成法’要不拘于成法;脱离成法,又要不背乎成法。”①也就是说,对于任何一个学派、一种学科的研究方法,凡是能为我所用的,都应该借鉴,但是绝不可不事消化,生搬硬套;在对传统研究方法进行革新的时候,又应慎重为之,不要把其中能继续起作用的精华轻易抛弃。因此,无论是传统的史学方法和着眼于音体系的比较研究方法,或是对于音乐型态学的深入细致的研究,或是从民族学与人类学视角对音乐所赖以生存的社会主义背景的探讨,都是相互为用,不应偏废的。如果我们能够在实践中,勇于吸收各学派、各学科研究方法之所长,又善于将它们融合消化、为我所用的话,我们的跨文化比较音乐研究必将提高到一个崭新的水平。

(原载《中国音乐学》,1993年第1期)

① 程砚秋:《创腔经验随谈》,载中国音乐家协会编《音乐建设文集》(中卷),音乐出版社,1959,第975页。

从“文化约定”比较中、西音乐的传播和传承

萧　梅

一、释　　题

对于人类来说，生与死，或如何生如何死是一个永恒的存在。所谓“文化约定”，就是人类关于生(死)之存在而与自然(或者说与人所自出之环境、世界)所定之约。从而，“人的自然的存在才成为人的属人的存在”。约定而后俗成，它是历史与文化的结果。

正如法国启蒙思想家卢梭的一句名言：人生来自由，无往不在枷锁中。这虽然流露了一颗追求自由的灵魂对于历史现实关系的感叹，却在另一个角度揭示了人注定存在于文化、历史、传统之中。

本文从“文化约定”比较中、西音乐的传播与传承(以下简称CC)，其立论、探讨种种无非围绕下述“假说”进行：

假说1. 人类存在着不同的“文化约定”；

2. 不同的“文化约定”，成就着不同的文明模式。进而，具有不同的文明形态，并形成了各自相续的文化历程——传统；

3. 任何一种文化传统的维系或演化、变异，均与其CC方式息息相关。

进而提问

1. 中、西音乐在传播本质与传承取向上的差异性是什么？

2. 中国的音乐传统及其CC方式在近代以来发生了什么问题？

3. 中国音乐之CC方式对当代世界音乐文化普遍面临的对话、转型、解构、重构所具有的意义？

需要解释的是，本文之中、西划分，选择了一个大中国、大西方(欧洲中心)的宽

泛界定，延续的是长期以来中、西音乐比较研究的话题。如果说“比较”的目的是为了建构被比双方的“话语系统”，对笔者而言，倒不如说是借助西方音乐的参照以便认识中国音乐自身。

二、中、西“文化约定”之定位

笔者曾于1993年香港大学主办的“20世纪国乐思想研讨会”上借用了“仁”与“工”的两个概念，划分了中、西两大文明模式及其实质。①

所谓“仁”者，人两足走路旁加二，即二人。

《说文》：独则无偶，偶则相亲，故其字从二。

《论语·学而》：孝弟也者，其为仁之本欤！

天地之性，人为贵。人之行，莫大于孝。而“不孝有三，无后为大”。一个“后”字，标榜了“仁”的中心内涵是以血缘之爱这种自我保存的本能去“合二姓之好，上以事宗庙，下以继后世”(《礼记·昏义》)。这正透露出以组织“人类自身生产”(繁衍后代)为主导倾向的历史讯息。

案：不少学者认为儒家的根本思想生发于“生殖崇拜”观念，这一观念正是中国文化最深层的结构之一，从我国境内的考古发掘、岩画发现所展示的生殖崇拜遗迹(如辽宁西部东山嘴红山文化遗址发现的陶质孕妇裸像、青海柳湾新石器遗址出土的兼具两性特征生殖器的人像彩陶壶以及分布广泛的石祖、陶祖、新疆天山与内蒙阴山发现的男女交媾图岩画等)；从上古典籍中的“高媒之祀”以及与自然崇拜(火、水、山、土)、图腾崇拜(青蛙、大树公等)、神话传说(感生神话系列及伏羲女娲等)相关联的记载种种；从汉古文字构字所反映的生殖崇拜意识(如示、宗、主、土、社、祖、妣、祝、福、祭、祀、公、私等)以及至今仍存活于民族、民俗生活中的乐舞、绘画与仪式(如哈尼族奕车人的节日舞蹈与男女交往方式、抓髻娃娃等)都可以得到例证。

我们知道，在人类漫长的历史进程中，形成了三种主要的创造生产方式：1)人类的自身创造(繁衍后代、人的生产)；2)人类为生存所进行的生活、生产资料的创造(物的生产)；3)人类为调整、扩大前两种生产所进行的智能的创造(精神生产)。不可否认，早期的生殖崇拜在世界各民族中具有普遍性，这是人类早期对自然界普遍存在的生命现象与自我生存的本能关注。而以“仁”“孝”为根本思想的儒家精神

① 牛陇菲：《人文进化学——一个元文化学的研究札记》，甘肃科学技术出版社，1989 中的概念划分；但笔者不取其历史进化阶梯之含义。

则在中华民族历史的长期实践中，以“组织人类自身的生产”统率了“生活、生产资料的生产”。这正是其“仁”之“文化约定”。在此“约定”下的一整套文治教化都以宗族、家族的香烟延续为宗旨。当集团外婚制及氏族不断分化独立、父系继承制度确立、农耕社会逐渐成熟，“祖先崇拜”完成了对“生殖崇拜”的继承与改造，“仁”的内涵也不断得到充实——从繁衍到人际，从氏族到宗法，仁者爱人，仁义忠孝，里仁亲仁，克己复礼天下归仁等等。正如《尚书·尧典》所载“克明伦德，以视九族，九族即睦，平章百姓，百姓昭明，协和万邦”阐明了以家族团结作为治理百姓，维护邦国的基础。

案：儒学之外，尽管有道家对于“仁义”之宗法伦理的批评，但其洁身自好、修身养德(老、庄、杨朱)之观念却并未真正离开对人自身生命延续的伦理重视，不过另有一套安适于自然的道德为用。再如后世的佛家传入，更体现了重视具体生命流程的意识。因而“内圣”、“修身”、“觉悟”，孕育了一整套处世的内省功夫与境界，实际上补充了儒学伦理的应变可能。并在上下数千年的传统连续中，使“仁”之约定逐渐丰厚与圆熟。

可以说，“仁”之约定正是中国历史上依凭血缘、地缘关系而建立的宗法制社会的依据，而“宗亲”的思想意识正是“仁”之文化绵延不绝的保证。

《左传》有言：“神不歆非类，民不祀非族”。宗亲之祖先崇拜，可见于虞夏之际的礼制建设(如大礼：帝、郊、祖、宗、报之祖社之制)；殷商之际为死者所配食的众多宗庙；周代宗法“别子为祖，继别为宗，继祢者为小宗”“故祖迁于上，宗易于下，尊祖故敬宗，敬宗所以尊祖也”。虽然周代亦难免于礼崩乐坏，但其大宗小宗之制，却为神权与族权相结合的中国古代社会奠定了基础。在西南少数民族中的“纳西祭天人”就以不同的祭天群来区分不同民族及其不断繁衍分支的渊源关系。其中“崇窝”“的只”“的金”专有名词充分地体现了这一点。“崇窝”意为“根骨”，是指一个共同远祖后裔组成的家族；“的只”即为“一支”，是崇窝中分裂出来的一个近祖后裔组成的近亲家支，并常以共同的近祖名字为家支名称；“的金”就是“一家”，为最基层的社会细胞。在古汉文字造字之初，亦多见有族徽、铭并及种种祭祀礼仪之记载(古金文、殷卜辞、青铜铭文等)。《礼记·典礼下》又有：“君子将营宫室，宗庙为先，厩库为次，居室为后。”等衣、食、住、行方面的制度仪规。就在今日的中国社会里，祠堂、祖庙、牌位、族谱以及众多的神道设教、民俗性节日、复杂的人际关系，都在直接或间接地透露出此讯息。

《孔子家语·儒行解》有言：“言谈者，仁之文也；歌舞者，仁之和也。”此“仁”之约定的传承何其重要！因为“仁”之“氏族制度”，因为“仁”之宗亲思想，赋予其文化传承中最为伟大的精神，那就是“兴灭国，继绝世”。遥视周代之家天下，分封诸侯

二三百家，并非其血族，而是帮助诸国的复兴，复其人之血缘，复其文之脉传。所谓：“武王克商……封黄帝之后于蓟，封帝尧之后于祝，封帝舜之后于陈……封夏后氏之后于杞，投殷之后于宋”(《礼记・乐记》)。又：“武王追思先圣，乃褒封神农之后于焦”(《史记・周本记》)。在《路史》诸书中又有关于黄帝灭榆罔，崇炎帝之祀于陈；《韩非子・五蠹》又有：舜之时，有苗不服……乃修教三年，执干戚舞，有苗乃服等等，历唐、虞、夏、商，亡国之后，斑斑史迹，莫不如是。充分体现了血缘安邦，存亡兴灭的宗法社会之文化理想。

因而，“仁”之宗亲，正体现了其最根本的传承取向。

然而，如此之注重文化传承并实际上也有效地贯通数千年的中华文明，为什么在近代以来不堪负其文脉之重呢？为什么西方文明的到来，会使得如许的国人心甘情愿地放弃“存亡兴灭”之文化理想，以西方文明之灵丹妙药，去革故鼎新呢？

历史从来都有其合理性。而这一历史变革的合理性正在于“文化约定”的被动摇。或者说是“仁”之“文化约定”受到了来自另一文明地域的“工”之“文化约定”的动摇与冲击。

如果说，“仁”之文化约定是以组织“人类自身生产”来统率“生活、生产资料的生产”为其文明模式的内在功能，以“人身和氏族制度”为其文明模式的外在结构；那么，西方“工”之文明模式的内在功能则是以组织“生活、生产资料的生产”来统率“人类自身的生产”，其外在结构则为以“地域和财产为基础”的国家。在这两个约定归属下的文明模式，其社会形态的进化指标是不相同的。前者可以说以人伦关系为指标，展现了一部礼仪人伦制度；而后者则以经济生产力为指标，展现了生产力与生产关系相佐的社会经济形态发展史。

《圣经》中亚当与夏娃被逐出伊甸园的故事可以说是“工”之“文化约定”的神圣喻示。被逐，是因为偷吃了智慧(知识)之树的果子，划分了人与自然的分立，从此智慧(知识)之果植遍人心；返家，促使人不断地去认识自己、认识自然，改造自己、改造自然，从而，“我是谁？我从哪里来？我到哪里去?”的永恒自诘又如生命之水浇灌着智慧(知识)之树的生长。因而，西方社会又被视为在基督教统一力量之下的两分社会。上帝的极度抽象化，完成了自由民主道德力量的终极关怀，使人身依附获得了一种解放；知识体系的逐渐建立，支撑着社会的种种现实关系。如此，一个精神一个物质，正所谓“上帝的归给上帝，凯撒的归给凯撒”。

案：对于人及自然的发问使这一体系以假说——求证的根本方法为依托，所谓一部科学史又是一部“范式”更替史。不断分化出各种学科(自然的、社会的、人文的)又与社会的职业(专业)分工相作用，所谓社会分工职业分化以及科学对自然的分类为动力，促进了其生活、生产资料的发展，这正是其社会现实关系的支撑，尤其是18世纪以来，现代技术的大量出现，赖于以科技为职业

的特殊阶层——了解前人的科学理论,系统地组织研究,通过实验和纠错,寻找为特定目标的、提高生产力的新方法等等。

可以说,“工”之文化约定的进化指标是经济生产力,它所依据的基础是知识体系的独立。保证这一独立的根本契约则一为抽象的上帝,一为建立在个人私有制基础上的法律。从而诞生了市场自由竞争律,并为知识之用拥有了市场的保证。知识体系在明确目标下向前迈进,不断使人的自由包括“个性与个人技能”得以实现。正如马克思所揭示的,这种自由是经济的自由与经济人格的独立。

进而,我们说,“工”之文化约定的逻辑方向性是以“工具——技术”为手段;以经济指标为价值尺度;以资源与市场的占有为基础向时空和自然的扩张。这种工具性的逻辑是以充分延长人的“自然躯体”,充分获得人的“超生物的经验”为目的,以社会的职业分工及自然的分类为动力,并以形式化的逐渐升级在“使用——制造工具/符号工具”的飞跃发展中扩展了人的“体外信息储存机制”。这也正是西方人认识自然,控制物质、探求物质本源性实在的理性实证之文明历程的本质注解。

案:知识体系的成长可以说是人类工具文化的高度张扬。自从人能够掌握天然工具→使用/制造工具→符号工具→扬弃旧工具寻找新工具,人类便在与自然(劳动对象)的关系中,通过对工具(劳动资料)的掌握,延长了自己的“有机躯体”。比如望远镜是眼睛的延长,车轮是双足的延长,音响是耳朵的延长,锄头是手的延长……等等。于是,工具成了目的物,获取工具的经验成了人的“超生物的经验”,对工具中介的探寻,就成为人的“超生物的目的与需要”。这也正是“工”之文化约定以组织“生活、生产资料的生产”来统率“人类自身生产”的必须。

相比之下,“仁”之文化约定的逻辑方向性则是以“体认——感悟”为手段;以宗法血缘之伦理为价值尺度;以人文与自然的同和(天人合一)为基础;强化着“生殖崇拜”→“祖先崇拜”依凭“宗法血缘”的关系去完善传宗接代之自身繁衍的精神历史与内聚性的要求。这种伦理性逻辑,其工具的制造与发展,不可能脱离人身的依附关系(最典型的可以说是以控制心灵、意识与肉体关系的一整套“生命科学”方法);在农耕社会的相辅相成中产生了对于土地与自然的眷恋及习俗(一方水土养一方人);资源与市场的有限满足(勤俭节约);以及依赖作物生命力与生长期的大面积生态农业不允许作业技术的快速递进(谨慎、保守、耐心、尽责及生活、生产方式的“过去取向”);如此等等,不正向我们演示了一幕“工”之文明模式必然要依据其文化约定,向世界范围的全面扩张,“仁”之文明必然要在这一扩张中遭受撞击的历史活剧吗?

因此,19 世纪以来的中国社会之变迁,从本质上说是一种对于生产力力量的认同。对“德”先生、“赛”先生的企盼(政治民主化与生产工业化),可以说是中国的知识精英对西方社会发展历史的诠释,进而铺排了中国社会改造的蓝图。毛泽东关于革命就是解放生产力的论断可以说是一语中的。

案:关于中、西之间的“体用之辩”种种,莫不环绕这两种“文化约定”的冲击与碰撞。其中是否存在对两种文化约定的误读?或在社会的历史改造中出现的问题虽然十分重要,但本文容量有限暂不做论述。本文所想提示的只是:在任何一种文明模式中,其约定及构成因素对后人来说,不免出现利与弊的涵义,但在前人那里,却同样具备着服务于总体结构的功能,渗透着具有内在一致性的价值观念。社会的型态进化或演化所体现的是现象的历史功能,而文化约定却是一个本体性的存在,对人类的文化财富而言,不同的约定应该以“同生共在永远”为合理。

“工”与“仁”之文化约定,各自造就其文明模式的传统,其 CC 方式亦必然以文化约定为归属。综上所述,似乎可以对中、西文化的传播本质作一项界说:

从“工”之约定:则以人的“体外媒介”为基础对“空间扩展——时间延续”跨越式的充分占有为其扩张性的传播本质;

从“仁”之约定:则以人的“口传心授”为基础对“人身依附——具体时空”连续式的局限性占有为其自然性的传播本质。

至此,让我们进一步进入主题。

三、中、西音乐 CC 方式之比较

对 CC 方式而言,媒介、途径、形式的描述与分析将有助于我们了解其传播本质与传承取向。

从传播媒介(以下简称媒体)来说,迄今为止的人类社会无非经历了以人自身为媒介,以及脱离人自身的工具媒介两大类(实物、书面、现代电子通讯)。而传媒的最主要功能就是“信息的储存”与“传递”。上述两类媒体的运作又可区别为“体内信息储存机制”与“体外信息储存机制”。

从“工”之文化约定,则追求体外媒体为目的的发展实属必然。结绳记事、石刻岩画、削竹为书、印刷技术、现代通讯……无不以信息储存的准确与信息传递的范围为指标。虽然中国的印刷术从唐代的雕版印刷到宋代毕昇的活字印刷要早于西方 300 年(古腾堡/1438 年),但却没有形成印制媒体的工业化大生产。而后者是以单位时间的复制数量来降低生产成本,并获取商品的市场效益,最终完成信息传递社会化的

目的。而中国古老造纸术和印刷术虽然保存了大量的经文典册、史记文章，却不具备媒体生产的意义。其典册的流脉，是靠时间与人力堆砌而成的。至于其传播观念中与西方公开性、社会性、市场化的区别亦为重要的原因(容当后叙)。

工业革命是“工”之文化约定的经典时代。这一时代西方音乐的辉煌成就离不开其体外媒体的作用。五线谱的诞生标志着其音乐写作获得了以准确方式记录并大量复制的可能。这是其音乐传播社会化的基础。对音乐的符号系统而言，首先在该系统的基本层面“音体系”中，建立了以“纵向和声思维”为主导的表达记号，建立了“记号/音符”与“对象/音响”之间的一一对应关系。①如此，便为系统中符号化的各个层面(音体系元素层、制作层、记录层、再现层、接受层、理论思辨层)以及贯穿于整个系统传承中的教育行为的分化以及作曲家、演奏家、指挥家、音乐学家、音乐教育家、听众等的职业分工得以完成。并使其符号化体现为围绕着音体系而展开的创作、表演、欣赏的活动。五线谱的成熟，使创作与记录文本中音乐信息的传递减少了随机性与不确定性，在媒体的储存与传递的两项功能上都是相对高效能的。

案：当然，媒体的构成也必然影响到音乐的思维与活动方式。五线谱以书面的“具体平面定位”来量化音高的“音响空间定位”，贯穿了一种“线性思维”关系——“音响/记号”“记谱/读谱”“视觉/听觉”之间单变量的、因果关系成正比的、标准定量化的抽象逻辑结构思维。②并以此取代音乐发生过程中的具体现实关系，比如产生声音的方法(指位动作及各种感官的整体参与)，其音乐思维超越了音乐活动中人的具体现实关系，超越了对具体时、空间建构的依赖，从而获得为音乐信息传递所需要的普遍化原则。

因此其音乐观念也必然着眼于“乐音运动的形式”，“整体的行为艺术”向“纯粹的听觉艺术”转换，以认识声音的组合规律为目的的音体系的独立与自足恰恰成就了西方音乐的知识体系——中介工具的形式化历程。它就像一份“契约”建立了以作曲家的写作为中心(作品文本中心)的整个音乐活动——表演是“文本”的活化，理论是技法的总结，而西方音乐教育体制则建立在这一理论的基础上教程化、有序化地生产出大量为适合于上述活动的“音乐之人”。

音体系理论一方面提供音乐创作的原则——对规范的可复制性；一方面又在创作的自由度中不断找寻新的听觉材料，完成声音组合规律的更新——理论与实践交互作用的“循环加速机制”。一部西方音乐的历史可以说是音体系(知识体系)的不断建构——这也正是一个音乐组合“范式”不断更替的历

① 拙文：《音乐本体观论析》，载《星海音乐学院学报》。

② 此“线性”概念非指旋律形态之“线”型。

> 史。因而，在“工”之文化约定下的音乐历史有其量变轨迹可寻，通过观察和研究其“范式”，可以总结出具有“结构体制”意味的规律性(如“复调音乐”→“主调音乐”的发展)。其音乐流变多是由于音体系结构的变异性积累所导致的“风格意味”的重生(如“巴洛克·非对称单主题结构”→“洛可可·舞曲双主题结构”→“古典时期·奏鸣曲式”→浪漫、后浪漫……等等)。

在上述关系中，我们可以感受到西方音乐的传承取向是以对音体系之“结构——规则”为自身独立的发散性重生为主导的，是在“工具”性逻辑基础上的“乐音形式”的不断积累。而版权、著作权等知识产权的建立，又使音乐创作者最终摆脱教堂、宫廷的附属地位，充分地公开化、社会化、市场化。从而，使其音乐活动具有了商品性格。由于分工的不断出现，也必然出现音乐及其媒体的分工与分化，继印刷媒体之后，现代电讯媒体(大众媒体)进一步促使其音乐活动的社会化大生产，作曲家写作文本中心进一步嬗变为作品(制作)中心(对“线性”创作过程的反动)，进而普及化、平民化趋向加入了其扩张性的传播本质。其传播观念可以说是以尽可能的占有社会为目的的“推广”与“控制”。(当然，它也不可避免的带来所谓“严肃”的与“通俗”的音乐活动区别及各自出现的问题。这一点可另作专文。)

从“仁”之文化约定，则格外重视人自身的媒体性能。“口传心授”之法，便是其音乐CC方式的根本手段。所谓“口传心授”，揭示了信息传递中具体的人际交流，这一交流不仅是信息中某一个层面形态的传达，还包含了人际间行为、观念、情感、心理等方面的濡染与熏习。

从音乐传播的场所看，其仪式活动、宫廷宴乐、设馆授徒、集市行艺等，都离不开人际间对具体时间、空间的互相占有。在此占有中，各种现实关系互相渗透形成了集团性与地域性的审美心理与习俗。

从行艺的传承看，学艺就是学徒。师徒之间并不单纯传习技艺，而是行为风范、道德处世上的宗师与宗亲。学艺行艺的过程，正是一个师徒之间长年累月相互占有生命的“衣钵”相传。(比如“戏班”授徒，要先在戏场中端茶倒水，于耳濡目染之际熟习戏文曲调；师傅满意之后，才开始“调嗓”；再后才有“开坯子戏”；最后上戏唱连台等等。)

从音乐传播的途径看，迁徙、战乱、联姻、通商、“走江湖”等等，都伴随着人的亲身传播。

如此传播方式，形成了相应的音乐活动特点：

1. 地域性

所谓“十里不同风，百里不同俗”，这是中国社会因复杂的地域环境以及历史上宗族邦国文化来源差异所形成的。也正符合于上述“仁”之文化约定以“宗亲”及与自然生态相谐为宗旨的特征。其中方言、取材、习惯、环境、生活方式等等造就了众

多的乐种、地方戏曲以及律制、传谱、乐器品种的地域性与多样化(如乐器制作中的“近取诸身,远取诸物”“因材制宜”,同是三弦,可用木板、羊皮、蛇皮、松鼠皮、多层棉纸等蒙面,又因流行地域及乐种的不同,而有大、中、小的形制差异,并形成审美感受的差异;又如对于人声的偏爱,所谓“丝不如竹,竹不如肉”,器乐曲中存有大量模仿语言的手法特征,并在方言韵味的影响下,形成浓郁的地方风格),形成特定的表演程式、演出场所、欣赏方式及对象。

2. 宗亲性

所谓“述而不作,信而好古”。比如,1)反映出对音乐品种自身来源的崇古(神授之乐、祖先之乐)及行乐行会(帮)中的偶像崇拜;2)传承中所要求的严格规范(如程式的严密性,在河北固安屈家营农民“音乐会”的音乐演奏中,绝不允许乐曲段落的简化,甚至在简化出现时就无法继续演奏。这种严密性不仅是对祖先家法的教条遵循,只有恪守,才能维护传统的无上价值。另外,应该也是一种记忆的经验一体性的反映),只有恪守;3)同宗乐曲与民歌的多样化,体现了“述而不作”之“述”的灵活与变通,也反映了其音乐活动并非以作曲家的写作为中心,而是以传承之乐的演奏活化为中心的;4)音乐品种本身就是“族姓文化的象征”,诸多的仪式音乐多带有此成分(有如在侗寨鼓楼中的歌乐讲唱,其场所是以血缘族姓为单位而建立的标记与象征,也是全族群聚与交往的中心,在此举行的歌乐有其特定的程序及反映祖先历史的叙事大歌、民俗性普通大歌、与历史上有亲缘关系的两寨之间的对歌等等);5)乐人的血缘、地缘、社缘关系。乐人往往来自于同一血缘传承,甚至是家族内部的角色蝉联。这在上古时期就有传统(社会的分工是以氏族为单位的,卜筮、医药、算术、工艺、倡优等皆有因掌司之职的传承而得“氏”名的)。又有血缘之外的地缘传承,戏班收徒多从同乡,如嵊县之出越剧人才。还有以“结社”方式形成的“社缘”性行乐组织,如南管、江南丝竹、广东音乐及戏曲社团等。即便授徒并非血缘,也是要事师如再生父母的。所谓一日为师,终生为父。

3. 隐密性

所谓“自古传法,薄如悬丝”。由于血缘、地缘、社缘所形成的传承关系,并在历史中逐渐形成职能上的阶层化与身份固定化(种姓化)。形成了家技不外传的保守心态,不落文字,口耳相传。各行乐组织都有自己的看家本领,以及一套外人所无法理解的行艺行话。未经拜师,是不能相互交流的。其技艺的私有,是家族性、宗法性的,正如中国社会的家族私有制一样。而与西方技艺可以在个人产权保护下的公开化,从而获得个人经济人格的自由是不相同的。除了基于严酷的生存现实导致职业与饭碗考虑的褊狭心理之外,对技艺的神圣感也未尝不是一个原因。

4. 历史性

在以人自身为媒体的亲身传播中,由于离不开对具体时、空间的依赖,故传播的范围与传承的速度是与使用的时间成正比的,是靠一代又一代的人去坚持不懈

地努力完成的。因而，对比于西方音乐中依靠中介工具将人从群体、历史中解放出来，从而获得的创作的个人自由度，中国音乐传统的传承则是群体的、历史的。

正如我们在界说“仁”之文化约定时并不排除其“物的生产”因素，而是指出其“物的生产”所处的“被统率”地位。在中国传统音乐CC方式中，并非没有工具性的中介物，亦存在着丰富的书而媒体——乐谱。然而，将此“乐谱”与西方五线谱做个比较，特征明显可见：

(1) 它并非为社会化传播而存在的标准乐谱。在漫长的中国音乐历史中，始终未见有统一适用的乐谱。曲线谱、燕乐半字谱、琵琶谱、古琴谱、工尺谱等等，每一种乐谱都仅为特定的历史阶段和特定的音乐品种及群体所用。单是古琴，记谱就有一二百种。统称的工尺谱，也是各有异质。这正符合于中国社会地域广大、族群分散、历史悠久、乐俗各异以及诸多乐种、流派自成体系，依环境条件、表达内容的不同而自备不同的表意方式的状况。

(2) 它并非对音乐作品的详实记录。记谱只记曲调框架及骨干环节，而非音声谱字的一一对应。每一种谱式都有一套读谱方法，形成润腔与乐谱“谱简腔繁”(或“骨谱肉腔”)的辩证关系。为乐谱的活化留下了即兴发挥的弹性空间，也为流派的发展创造了条件(古琴音乐的“打谱”，宛若“经典注疏”，各传派对谱字、指法的解读各有一套约定的方法，进而“见仁见智”)。

(3) 它并非着眼于音响空间定位的转述。其中以文字谱、减字谱等记录演奏时的手法动作过程及发音位置(指法、音位谱)最为典型。即便是记录音高的工尺谱，也要依靠“管色”(笛色)以及定弦法来确定出相对的音高。

案：这类乐谱的生命力存在于人的具体音乐行为(演奏、唱)中。从表面上看，它在信息储存与传递的功能上并非一种独立的中介工具，所谓传谱多传于易于背诵传习者，而于待辨识之谱字，倘无特定的解读方法相助，则每每扭曲了音调，甚或面目全非。而从更深一层的角度看，其信息储存与传递的方法却有其音乐思维、音乐观念、音乐感知等音乐活动方式之关联。

① 在崇祖宗亲的宗法观念中，乐人的音乐表达自由度是在演奏(唱)中得以体现的。由此形成了异于西方音乐中以作曲家写作文本为中心的“具体音乐发言中心”(演奏活动中心)。前者以创作的“生产性”为旨归，后者以演示的“阐释性”为旨归，正相合于不同的文化约定。而后者也正体现了中国传统文化中“体用”观念的实践性。因此中心，传统音乐理论富含大量的表演理论(技法的、美学的)，至于宫调理论也是主要为了演奏(唱)服务的(如辉煌的曾侯乙编钟铭文，其宫调理论显示着定律、定调的意味，以适合于各诸侯国的不同用乐。至于历代史书或官修乐论中虽不乏乐律之论，但相当的部分与民间的乐学实践无涉，而仅为宫廷正统所用的叠床架屋)；因此中心，要求乐人的多才多

艺，工巧修养。表演亦是创作(而有传谱的不同版本)，因而，打破了构思与实施、思维与技术的中间界限，直接体现为生动的个性流露；以及因时、因地、因人、因情等条件的变化对传谱进行的增益或改编(甚至于讹误)。

② 与以演奏活化为中心相关，形成了以奏(唱)操作行为为核心的注重过程、动态、功能的整体性音乐观念。声音的组合与动作的过程没有绝对的首要性与次要性，音响层面必须结合着“体语”的象形沟通。因而，a. 乐谱表达的思维特征上，区别与抽象的“线性逻辑结构”，在记谱/读谱、音响/记号、视觉/听觉之间建立的是一种整体官能参与的多变量的、因果交叉的、变化的“非线性逻辑结构”关系。b. 强调经验的一体性与连续性。在“身体”与“现实情景”的不断“在场”中，一方面表现为每一次的音乐发言所具有的不可替代、不可返回性。在操作中存在的心理与动作、情感的建构引起了内在感觉与生理变化，是因人而异的，导致了传承中无法依据西方音乐教育建立在音体系理论之上的门类化、教程化，而强调因人而异、因材施教以及“体悟”(体证)的方法(知识是体会出来的，而非教授出来的，所谓“师傅领进门，学艺在自身”。其中亦包含了审美体验与人体方技只有在长期的修炼中获得而难以言传，所谓“十年树木，百年树人”。另外，笔者在参与“佛教唱诵规范谱本”的工作中，对此也深有体会。同样的课诵，各大丛林及各地四众皆因唱诵者传承、方言、来自地域的不同而相异。何况，课诵是一种修行，每次唱诵都有不同的生理与心理反应，而无法强求一律。所谓“法无定相”，又“道可道，非常道”。)。另一方面，由于地域、集团的共同审美习俗，使乐人在长期的共同生活中达成师承之间，同行之间、观、演之间的默契与生活体验的完整性。

③ 在音乐感知方面，区别于西方音乐建立在音体系的“结构—功能认知”模式之上，而是一种建立在操作体系中的“曲调感知”模式。两者之间最大的区别在于是否通过一个“中介体系”去感知音乐。比如前者对“音”的认知服从于音体系中的组织结构与功能(在调性功能体系中，基本音级与乐音的纵、横向结合都具有功能性的定义与逻辑关系)，为了掌握这种关系，就有基本乐理和视唱练耳体系的中介教育(随着作曲技法的扩大，其教学的范围应该变化)。这一套体系，形成了听觉感知的“自觉”方式。聋子贝多芬之所以能创作出伟大的“贝九”，正是凭借凝聚在他大脑知觉中的中介体系(一种经验记忆中的逻辑关系)，才能继续以观众听觉代替生理听觉。因而，音体系的“结构—功能认知”模式是以其高度抽象化的逻辑关系，摆脱了人的“身体”与“现实情景”的关联。

操作体系中的“曲调感知”模式则不然，它感知的总是现实中的音调，一个唱段、一种曲牌、一首乐曲的传习，而不依赖于中介体系的逻辑关系(在不少乐种的传习中存在着唱谱的习惯，但乐人是一个牌子一个牌子地唱，一套一套地

唱，它们是不可分割的整体，而非由单个音去组合旋律的“视唱”。所谓“以曲带工”。因而，只要不经过口传心授的整体传习，是无法对待学之谱做“视唱”练习的)，所以离不开人际间的“亲身传播”。

从传播效果上看，中、西音乐CC方式的最大差异集中于信息传递的深度与广度。前者的传播始终伴随着“人”及其流动、交往，其空间与时间的占有完全依赖于人际代际重复律的连续，依赖于“人”及其所处环境的关联及制约(“人存乐存、人亡乐衰”，又如某一音乐品种赖以生存的条件发生变化，其传播或传承就将离开世代相续的轨道)。因而适应于连续时间的传播，不适于继续时间的传播，表现为时间空间占有的局限。而后者的传播始终依据中介工具的形式化水平，而向时、空间的深度与广度进军。而这两者的差异，又可见出中、西音乐历史发展的差异。

西方音乐历史的发展始终以“工具逻辑”为核心，并在形式化水平下获得其“再生”性的文化品格。任何特定的音体系理论，一旦成为规范，就能获得无限演绎的可能，产生大量的作品。一如规范为A，而有$A_1A_2A_3$……A_n的系列种系。进而，又在作品的创作中不断突破规范，重新建构音体系的“范式”。正所谓音体系(结构—规则)自身独立的发散性风格重生。

中国音乐历史的发展始终以“体认”逻辑为核心，并在人与自然状态的关联中形成了“原生性”各宗各形的音乐品种(亦可说是丰富的“文化基因”)，其传承取向对“原在记忆”的内聚性要求，使其记忆泛化的可能性缩小，不倾向于音体系的抽象。而主要在改朝换代、民族迁徙的时空交错中“生/灭”不已。因而，对中国音乐编年顺序之历史记载，并不意味着其音乐型态因果相因的“原型”脉传。所谓“秦时明月汉时关”，因“地域/民族”文明的兴衰相替造成的音乐型态的繁荣与转型，不胜枚举，贯穿了整部中国音乐的历史。因此，如果说强调“逆向研究”是力图将现存的“共时文化”分布转换为“历时文化”之序列，以恢复中国古代音乐史(基于“历史比较语言学”的“谱系分类”)；那么，已被历史记载的编年顺序，也就具有“回复”其地域分布的可能与必要。从而呈现一个以“祖先崇拜/偶像崇拜”与“血缘、地缘、社缘集团”为基点，以“改朝换代/迁徙漂移/交流传播”为流变动力——由“时→←空”的“生成→←转换”的双向历史序列。

四、我们面临着什么

鉴于上述的比较分析，笔者认为，自世纪初西方音乐教育制度在我国的建立，意味着“仁”之文明模式中的音乐传承除了民间的部分留存外，已于“主流文化”中终结。随着专业音乐人的不断扩大，民间的那部分也在被日益蚕食。甚至于为保存民族或传统音乐而建立的中国音乐学院及其他院校的相关系科也在所难逃。因

为其教育制度本身是“工”之文化约定的产物(课程设置、教学方法、专业分科等等多属西方音乐院校的翻版)，以“工具逻辑”的科学性来收集、整理、研究传统音乐；或以科学的方法(门类化、规范化、教程化等)来改进或取代“口传心授”的教授法，因而容易建立单一流派或风格的标准，尤其是传统乐谱记录的往往是某一时期或某一个人的某一次“音乐发言”，一旦确立标准，就可能造成多样化的损失；建立民族性的或传统性的中国音乐“音”体系，以形成中国音乐的中介工具，为其音乐的传播与传承创造新的条件，继而为作曲家建立创作中心地位，期待形成“音”体系“范式”更替的良性循环。而这种以作曲家为创作中心的模式，恰好是西方音乐文化方式的经典模式。等等。

案：每一个时代都有自己的精神面貌，20世纪的“西学东渐”当然具有划时代的伟大意义。本文对此暂不予评说。笔者只想认识我们的现实生活中存在着“文化约定”的改变。如果允许称它为“西化”的话，这“西化”为我们的生活带来了翻天覆地的变化，从物质生活的日益丰富，到科学民主精神的高扬，以及遍及各个领域里的“生产效率”(包括精神与艺术产品的生产)。中国人获得了核能力，在西方霸权的面前昂起了骄傲的头。一切，都说明“工”之文明模式在“物的生产”方面的力量。毋庸置疑，这个力量已经日益使地球变小，国家、民族、集团之间也无法“鸡犬之声相闻，老死不相往来”。于是，“工”之文化约定的逻辑力量，一方面占据了世界的每一个角落，驱动着人类生活各个方面的变革；另一方面却开始了对不同文明存在价值的关怀。这其实正是其文化约定中对自然与人类知识体系不断探索、对客观真理不断探索的人文精神的终极价值。进而，不同文明模式、文化约定的对话，甚至于如何能够平等的对话已成为全世界爱好和平的人们的共同关注。

进而，我们提问：“仁”之文化约定在今天的世界中有什么价值和意义？从音乐的角度来说，继承传统早已是一句口号，问题是继承什么？又如何继承？至少，在现代的专业音乐工作中，传统的继承已经将“整体的、行为的、功能的音乐观念”，“化约”为音体系层面的结构与技术。如同上述，它的目的虽然在于总结传统音乐音体系基本乐理的规律，问题是如此“化约”是否能保证其“基料”的可靠性？即便提取了可靠的“基料”，如若止于音体系的层面，又如何去“体认”传统的整体把握？进而再问：如此之专业音乐教育是否有能力承担“仁”之文化约定中的“乐”之传承？

孔子曾感叹：“礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？”其礼、其乐，岂非是财禄与声音所能代表？

孔子又说：“人而不仁如礼何？人而不仁如乐何？”我们是否应该对现代的专业分工及其对人类技能的片面发展或限定加以深思？

反观西方音乐的历史进程，其中介性工具的形式化水平及其高效率是以标准、规范、简约的结构取代多样、自然、繁复的感觉，因而造成西方人对于感觉材料失落的反思；其“工具性逻辑”虽带来了作曲家创作的自由度，却又因其对声音组合规律不断追求的取向，以及专业分工的极度限定，导致作曲家个性的空前泛化及音乐语言的枯竭，失去了审美、娱乐等功能的认同基础，人的音乐转变为“音乐的人”的异化；又如，现代技术手段的不断涌现，促生了大规模的文化工业。将无休止的作品复制及消费欲强加到人们身上；一边是作曲家的孤独，一边又是媒体掌握者对文化市场及审美意识、娱乐方式的操纵和控制；人们虽每天都可以接收到来自地球各个角落的讯息，然而生命经验与艺术经验的一体性却日益破碎，如此等等。那么，在各种文明不可回避的对话面前，我们总不该再对“西方”说，我们的今天是你们的昨天，你们的今天是我们的明天？

也许，我们今天对“仁”之文化约定中音乐传统的重新估量，要深入其“体认”性的“行为操作”体系，而不仅仅承诺其音响型态的规律性。也许，我们应该对“口传心授”之法重新理解、重新设问，以图重建民间社会、重建人际关系、重建感觉功能、重建整体性音乐观念。也许，我们最该做的一件事，就是把传统音乐真正放回到民众的生活里，而不是象牙塔里的遗存或摆设。

（原载《比较音乐研究》，1995 年第 1 期）

非洲木琴研究与民族音乐学

陈铭道　皮全红

Xylophone　木琴，一种由共鸣木块排列而成的打击乐器，木块因其长度、厚薄不同而形成音阶；*xylon* 一词出自希腊语，意为木块，*phone* 亦出自希腊语，意为声音。

——《新格罗夫音乐和音乐家辞典》

1980，纽约，第六版，第20卷，第562页。

木琴主要分布在三个地区：非洲、印度尼西亚和拉丁美洲。阿·姆·琼斯（A. M. Jones）在《非洲和印度尼西亚：木琴以及其他音乐文化因素的证据》一书中，把非洲木琴和印度尼西亚木琴联系在一起；[①]本文不讨论印度尼西亚木琴（*ranat*）及拉丁美洲木琴（*marimba*）。木琴通常可分为两种类型：固定键盘和非固定键盘。冯·霍恩波斯特尔（E. M. Von Hornbostel）在对非洲乐器进行研究时认为，固定在地坑上的整段圆木木琴应属人类早期西非文化。[②]因此，非洲木琴，由于其形态"原始"，似可提供人类音乐文化发展的重要线索，音乐学家们相信非洲木琴可作为一面镜子映射出人类的过去，不少著名的音乐学家都研究过非洲木琴。本文旨在讨论前辈音乐学家的研究，侧重于有关非洲木琴的专论，以其具体的研究实践探讨民族音

---

① 阿·姆·琼斯：《非洲与印度尼西亚：木琴以及其他音乐文化因素的证据》；A. M. Jones, *Africa and Indonesia The Evidence of the Xylophone and other Musical and Cultural Factors*, Netherlands：E. J. Brill, 1964, pp. 235—236. 外文书，皆开列其原文书名，译名仅供参考。

② 冯·霍恩波斯特尔：《非洲响器的民族学研究》：E. M. Von Hornbostel, "The Ethnology of African Sound Instruments," *Africa*, iv, 1933, p. 27.

乐学的理路。除另有说明外，本文中非洲一词指撒哈拉沙漠以南非洲（即黑非洲）。

一、历　　史

有关非洲木琴的资料早在16世纪80年代就出现了，这些资料都是由传教士提供的。在《新格罗夫辞典》中，木琴条，只有一句话涉及木琴的历史："伊本·巴图塔（Ibn Battuta）报导，1352年，在马里的王宫里有一种用葫芦共鸣的乐器，由乐师双手持小槌演奏。"①休·崔塞（Hugh Tracey）在《乔皮人音乐家：他们的音乐、诗歌和乐器》一书中引用葡萄牙传教士安德鲁·费尔南德斯1560年寄回国内的报告来证实莫桑比克乔皮人木琴的历史。②阿·姆·琼斯引用两个材料把非洲木琴落实到1666年和1668年。③上述几个材料中，《新格罗夫辞典》的叙述过于简略，后面的三个资料都对所见到的木琴的形状、构造和演奏情况做了尽可能详细的描述。就算《新格罗夫辞典》言之有据，非洲木琴史也只能推到1352年，而1352年以前的情况呢？很多著名的学者都试图解答这个问题。

库尔特·萨克斯（Curt Sachs）在其著名的《乐器史》一书中写道："木琴至今仍在使用，它是由原始人发明的。""非洲原始人的木琴，跟他们的许多工具一样，不是他们自己发明的，而是从文明程度较高的东南亚的马来人引进的，马来人对班图语系非洲人有过强烈的影响。"④这两句话中至少有两个问题需要证据和进一步论述：1）木琴出自原始人；2）非洲原始人的木琴是从马来人引进的。然而萨克斯没有这样做，他只不过是引用现成的结论。

1901年，安克尔曼（Ankerman）使用"博物馆"的方法来研究非洲木琴，即是说，他认为木琴的结构比它的声音更重要，他比较并指出非洲木琴和印度尼西亚木琴结构上的差别，说："我不相信木琴是从亚洲引进到非洲的，相较之下，木琴似乎更有可能是两地各自发明的。"⑤

---

① 《新格罗夫辞典》，Vol. 20，p. 562.

② 休·崔塞：《乔皮人音乐家：他们的音乐、诗歌和乐器》，Hugh Tracey，*Chopi Musicians：Their Music，Poetry，and Instruments*，London：Oxford University Press，1948，pp. 118—119.

③ 米开朗哲罗，卡尔利，邓尼斯·德·R. R. F. F.：《航行刚果》；Michaelangelo and Carli，Denics De. R. R. F. F.："A Voyage to Congo，" in Pinkerton John，*General Collection of Voyage and Travels*. Vol. I：94—149；阿·丘吉尔，约翰·丘吉尔：《航旅集》；A. and John Churchill，*A Collection of Voyage and Travels*. Vol. I：651—756，cited by A. M. Jones，in his *Africa and Indonesia：The Evidence of the Xylophone and other Musical and Cultural Factors*，Netherlands：E. J. Brill，1964，pp. 235—236.

④ 库尔特·萨克斯：《乐器史》；Curt Sachs，*The History of Musical Instruments*，New-York：W. W. Norton and Company Inc.，1940，pp. 53—54.

⑤ 阿·姆·琼斯，前引书，第6页。

1911年,霍恩波斯特尔在非洲木琴和印度尼西亚木琴音阶比较研究的基础上,指出安克尔曼的不足和部分错误。霍恩波斯特尔认为木琴的音阶测音的比较研究有一定的可靠性:"在固定音高的乐器中,就其音高测量而言,能被看好的乐器是木琴和排箫,它们既不受演奏因素的影响也不受气候因素的影响。"(现代研究证明二者都要影响音高——笔者注)他给出了四种缅甸木琴和四种非洲木琴的测音数据,对之进行分析,揭示出律制的一致性。①

1935年,贾阿普·康斯特(Jaap Kunst)用更深入的调查资料讨论木琴的形态。他说:"除开中美洲,在马来群岛之外,只有一个地区存在着形状同于爪哇木琴的乐器,这就是非洲——从东南非的莫桑比克到西北非的冈比亚。"康斯特的研究比前人更为细致,比如,出于比较的目的,他研究了三种非洲木琴、一种爪哇木琴、五种巴厘木琴的测音数据。这些测音数据表明它们的调音非常相似,这跟霍恩波斯特尔的研究结果基本一致。康斯特断言木琴就是从爪哇传到非洲大陆的。

阿·姆·琼斯认可霍恩波斯特尔和康斯特的观点,他比较非洲木琴和印度尼西亚木琴的调音体系、结构、类型、乐队排列、音乐术语以及其他乐器,并补充语言学的证据,甚而分析非洲和印度尼西亚的物质文明史,然后总结道:"所有在印度尼西亚发现的木琴都出现在非洲,所有的木琴都只出现在有限的相同的地域内;此外,特殊的调音方法、键盘的排列、击打槌的构造,等等,都相似:这不应该是某种偶然。"②有趣的是琼斯这本书最后一章的标题是"某些暗示",很明显,"暗示"一词是用来代替"结论"这个判断性词语的。琼斯认为符合逻辑的"暗示"应该是:"印度尼西亚人在非洲殖民早于耶稣诞生前几个世纪。我们可以更进一步的说,非洲大陆以及爪哇的平均七声音阶说明曾经有过连续的移民潮;非洲简单的木琴与非洲高度组织化的莫桑比克乔皮人木琴乐队之间的差别说明殖民持续了相当长一个时期,据推测,大概四、五个世纪。""印度尼西亚木琴大约在公元1世纪左右传到非洲。"③就这样,非洲木琴的历史被"暗示"到1世纪,是从印度尼西亚扩散过去的。

讨论 为了重构非洲木琴的历史,必须提出确凿的证据说明它的原始形状,演变、发展过程。事实上,我们所面对的问题的实质是研究撒哈拉沙漠以南非洲(即黑非洲)的远古史,这是世界性的难题。幸运的话,或许可借重纪念碑上的铭文来研究这历史,然而,黑非洲很少提供明确而又不容辩驳的东西,黑非洲能提供的考古证据仅仅是金属物,而不是会腐烂的木质琴,因此,几乎没有人能拿出证据来说明非洲木琴的历史。要说明非洲木琴的历史,需要确认在其历史发展过程中产生过影响一切因素,早年的学者们就非洲木琴所作的比较研究论述过非洲与亚洲的

---

① 霍恩波斯特尔,前引书,第32—41页。

② 阿·姆·琼斯,前引书,第142页。

③ 同上,第225页。

关系，由于着眼点不同（一致/差异），有关的结论是矛盾的。霍恩波斯特尔、萨克斯以及稍后的阿·姆·琼斯的基本点是非洲木琴和印度尼西亚木琴的相似。为了解释这种相似，他们认为这应该是源于某种共同的环境，由某一中心向外扩散。值得注意的是：如果一位音乐学家确信外来文化的影响，他应该寻找深入物质层面以内的支配音乐产生的思想体系的相似性——虽然音乐因乐器的使用而表现于物质文化，但音乐文化却是一种思想体系。当年的音乐学家们并未认识到这一点，他们做了大量的工作，也许有可能从敬业精神的角度评价他们的研究，但从文化论的角度评介他们的理论的价值却颇让人踌躇。

二、分　布

非洲木琴的分布似乎不值得探讨，但有很多著作都谈到它的分布情况，并因之而与民族音乐学的基本理论有关，所以亦辟一个段落专门讨论之。

萨克斯于1940年出版其《乐器史》，开全球乐器综合研究之先河，但正因为该书囊括全世界的乐器，便不可能给非洲木琴以充分的篇幅讨论其分布，当我们综述分布这个专题，只能如实地指出这本令人钦佩的巨著有关非洲木琴分布的叙述看来确实过于简略。1970年出版的瓦瑞恩兄弟（E. and L. Warren）的《非洲音乐导论》，材料翔实，却也并非专论；同样，罗斯·布兰多（Rose Brandel）的《中非音乐》（1973）一书的有关章节也显得散乱，不系统，只介绍了五个中非国家的情况。最早对非洲木琴分布进行综合研究的是奥尔嘉·布恩（Olga Boone），她在《比属刚果的木琴》（1936）一书中，用一幅地图来说明非洲木琴的整个分布情况。这幅分布图表明，在西非的冈比亚、几内亚、塞内加尔，以及整个几内亚湾的周边地区，都有木琴；此外，比属刚果的东北部、乌干达的西部、莫桑比克的东南海岸，以及南非的纳塔尔省，也都有木琴。[①]布恩的分布图只表明在非洲的某地有木琴，不进一步说明其形状、结构等方面的异同，但她的工作已经相当了不起：只消想想那广袤的非洲大陆，令人生畏的内陆原野，就明白她付出了多大的努力。布恩女士的分布图卓荦冠群，研究非洲音乐的大家如瓦奇斯曼（Wachsmann）、基尔比（Kirby）都各自在其著作中予以引用。[②]

阿·姆·琼斯曾在其《非洲音乐研究》（1959）一书中也引用布恩的分布图来讨

---

① 奥尔嘉·布恩：《比属刚果的木琴》；OlgaBoone, *Les Xylophones du Belge*, Belgium: Tervueren, 1936, p. 233.

② 特罗维尔，瓦奇斯曼：《乌干达部落工艺》；Trowell and Wachsmann, *Tribal Craft of Uganda*, *Part* Ⅱ, London: Oxford University Press, 1953, p. 38.
基尔比：《南非土著民族之乐器》；P. R. Kirby, *The Musical Instruments of the Native Races of S. Africa*, Johannesburg: Wiwatersrand University Press, 1953, p. 7.

论非洲文化,[1]但是,几年后,在另一本书中,他修改了布恩的分布图。[2]琼斯认为木琴并不出现在非洲的任何地方,而是在相当有限的区域内才可发现它。“观察新分布图,可发现木琴分布沿北纬15度的西海岸,恰好围绕几内亚湾,包括并延伸到整个尼日尔盆地的下半部,从这里平行渗透到撒哈拉沙漠南部,几乎远至尼罗河海岸地带。在东海岸它位于南纬5度到12度之间,延伸到与马达加斯加遥对的尼亚萨湖,(即马拉维湖——译注)地区,向上深入非洲的腹心地带,环抱刚果盆地,覆盖安哥拉的大部分地区,至少还包括加蓬的一部分,正如我们所看到的那样,恰好向上延伸到刚果河口。”[3]琼斯认为应该解答的问题是为什么非洲木琴正好分布在这个地带。他早期的看法是:“事实上并非每个地区都有木琴,更广阔的地区根本没有木琴,因此,其分布也许自有来历,但这个来历是什么,我们一无所知。或许它与部落血缘有关并因此而成为古代移民的证据?抑或它是由于某种原因而被某些部落所吸收但却被另一些部落所排斥的文化支流?”[4]“古代移民的证据”这一结论用问句表述,显然,琼斯有所犹豫。五年后,在《非洲与印度尼西亚……》一书中,通过比较非洲和印度尼西亚木琴,琼斯提出印度尼西亚人在非洲殖民这一学术“暗示”,其根据就在于他的研究成果:印度尼西亚人殖民的区域跟非洲木琴分布的区域完全一致。

问题至此并未了结。十年后,1974年,克瓦贝纳·恩克蒂亚(J. H. Kwabena Nketia)的《非洲音乐》一书出版,恩克蒂亚在书中提出了新的、系统的研究方法。他根据非洲木琴的结构把它分成三类:1)木块放置在地坑或泥罐上;2)木块排列在两根木棒上;3)木块固定在框架上,下面悬挂共鸣葫芦。恩克蒂亚接受琼斯修改过的分布图,但没有停留在那儿,而是根据上述三个分类,继续研究在非洲种族部落中的分布情况:

1. 1—4键的木琴分布在尼日利亚的伊博人(尼日尔河下游,克瓦族支系[5])、达荷美的巴里巴人(沃尔特河流域,巴尔古族支系)、多哥的卡贝尔人(尼日尔河支流上游,约鲁巴族支系)、象牙海岸的鲍勒人(几内亚沿岸,阿坎族支系)、赞比亚的恩森加人(尼亚萨湖西南,中央班图族系马拉维支)以及谷地通加人(地域及族属同恩森加人)中。

2. 10—22键木琴分布在下列种族部落中:乌干达的干达人(西南班图族系),安哥拉的乔奎人(刚果河支流宽果河西南,中央班图族系隆达支),扎伊尔的彭德人(宽果河流域,中央班图族系宽果支),莫桑比克的乔皮人(东南非,班图族系聪加

---

① 阿·姆·琼斯:《非洲音乐研究》;A. M. Jones, *Studies in African Music*, London: Oxford University Press, 1959, p. 231.

② 阿·姆·琼斯,前引书《非洲与印度尼西亚……》,第9页。

③ 同上,第9页。

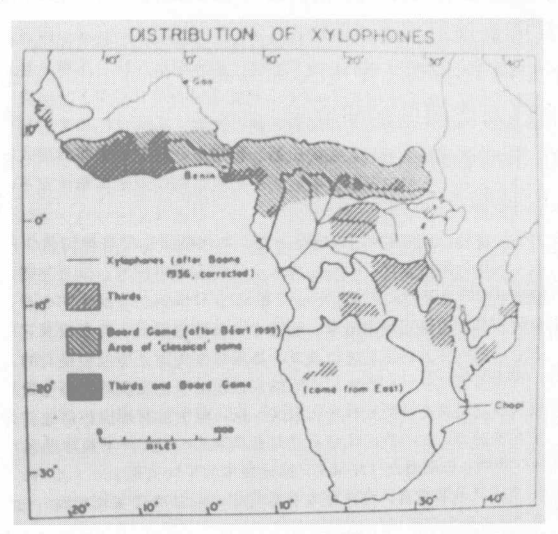
④ 阿·姆·琼斯,前引书《非洲音乐研究》,第205页。

⑤ 人种名、族名、地域根据李毅夫、王恩庆等编《世界民族译名手册》译出、添加,原著原文没有。《世界民族译名手册》,商务印书馆,1982。

支),南非的文达人(班图族系索托支),加纳的洛比—达加里人(沃尔特河流域,格鲁西族的一支)和西萨拉人,马里的班巴拉(西非,苏丹族系的一支),乍得的萨拉人(中非,萨拉族系)。①

恩克蒂亚采纳琼斯修改过的分布图,同样的图,结论却不一样:"各种乐器甚而音乐特征分布于十分集中的区域内,说明非洲社会的音乐文化不是孤立的,而相互重合相互作用的。"②显然,恩克蒂亚的视焦已经转换到文化上。

非洲木琴分布图(J. H. K. 恩克蒂亚:《非洲音乐》,英文版,第 8 页)



讨论 研究非洲木琴的分布看似简单,然而却必须占有大量的资料并十分小心地加以分析,否则有可能会在非洲的种族之林中迷失方向。早期学者的研究多半集中在某一具体的地区,很难宏观地描述其分布状况,所以自奥尔嘉·布恩于1936 年提出其分布图以后近 30 年没有人能提出新的看法,甚至一些研究非洲音乐的名家都沿用她的观点。琼斯是一位几乎在非洲度过了一生的学者,他的有关非洲的著作享很高的学术声誉,他对布恩的分布图所做的修改,显示出极高的学术造诣。恩克蒂亚有关木琴分布描述着眼点较之琼斯有很大的不同,他立足于种族部落自身,归纳宏观特征,说明已知的相似和差别,这反映出民族音乐学基本理论的变化。他对琼斯的印尼殖民论不著一词,然而,他的描述却"暗示"(琼斯机智的用语)出两个问题:既然印度尼西亚人的移民潮持续了几个世纪,而且殖民区域跟非洲木琴的分布区域完全一致,为什么这区域内种族部落的族系、支系、语系那么

---

① 恩克蒂亚:《非洲音乐》; J. H. K. Nketia, *The Music of Africa*, New York: W. W. Norton & Company, 1974, pp. 81—82,中译本页数不详。

② 恩克蒂亚,同上引书《非洲音乐》(英文版),第 7 页。

不同？为什么这区域内木琴的形制那么不同？

三、调音与音阶

这是一个精耕细作的领域，不少学者作出了杰出的贡献。

休·崔塞是研究非洲木琴制作的先驱，他于1948年写成的《乔皮人音乐家：他们的音乐、诗歌和乐器》至今为学界所称道，视为杰作。崔塞讨论了莫桑比克乔皮人的社会和文化，着重描述其音乐状况，精到地研究乔皮人的木琴的形制、乐律及制作。在简略地介绍叮比拉琴(乔皮人称其木琴为Timbila，此处音译为叮比拉琴)的历史并叙述自己对此问题的研究后，他认为由于叮比拉琴的形制、律制、乐队组织和琴的制作，在非洲各种木琴中，叮比拉琴应是最引人入胜的乐器。崔塞用一幅图来表明乔皮人叮比拉乐队的组织情况。测量其每个木键的振动频率后，他用两个图表说明莫桑比克不同地区五支乔皮人木琴乐队的调音。

可能我们有兴趣的、首当其冲的问题是乔皮人如何确定木琴琴键的基准音。“乔皮人制琴工匠根本不用任何测量器具，而是凭传承下来的古老的技术，及对琴键形状的敏锐感觉，靠眼睛来工作”。“他们首先调出中心音霍姆比(Hombe)，这个中心音是最重要的音，所有其余的音都要根据它而调出来。某些工匠宣称他们用不着参校其他乐器就能唱出中心音的音高。我用音叉对他们进行测试，结果很多实例证明他们是对的。恰好我在南罗德西亚(即津巴布韦——笔者注)的绍纳人音乐家中也发现其音高稳定感，尽管至今(1948)还没有搜集到充分的资料来证明这一点，但仍然有理由相信他们具有审定自己所熟悉的音高的能力，如同我们认定有绝对音高能力一样。”[①]下表即是崔塞的测音数据，[②]五支乐队的中心音霍姆比

(a) In vibrations per second

	Zavala	Chisiko	Mavila	Banguza	Zandamela
Octave	504	512	520	520	552
	456	472	464	472	496
	408	424	424	432	448
	368	384	384	388	408
	336	348	352	356	368
	304	316	320	316	336
	276	288	284	288	308
Hombe	252	256	260	260	276

表1　五支乔皮人木琴乐队的测音数据(休·崔塞:《乔皮人音乐家》,第125页)

---

① 休·崔塞，前引书，第130—137页。

② 同上，第125页。

(Hombe)振动频率的平均值是260.8次/秒,假如以此为准,比较五支乐队的基准音,可以发现有两支乐队的基准音基本相同(仅差0.8次/秒),+15.2为向上最大误差,向下最大误差为-7.2。乔皮人没有任何现代化的测音手段,连校音的音叉都没有,然而却保持着人类天赋的音准感。

崔塞测音以后,计算出一个八度内的音分值,列表说明其音阶,证实乔皮人木琴使用的音阶是与欧洲平均律七声音阶不同的平均七声音阶(*equiheptatonic*)。下面仅以扎瓦拉地区的木琴音阶为例:

音序	1	2	3	4	5	6	7	8
相邻两音音分值	157	168	173	157	179	193	173	
理论音高与实际音高之间的误差	-14	-3	+2	-14	+8	+22	+2	

(说明:一个八度的音分值为1200;相邻两音的理论音高音分值为171)

显而易见,乔皮人的音阶是根据自己的音组织观念确定的。关于这样一种音阶有许多附带问题,如:音乐创作是如何使用它?旋律或和声有什么特点?各音均等,如何形成主音?如果没有主音,音乐怎么开始、结束?乔皮人有没有传统的模式来使用它们?当然,这些问题只有受过欧洲音乐理论教育的人才会用欧洲术语提出来。对于乔皮人来说,一切井然有序,自有祖宗之法驾驭这种音阶。就休·崔塞当时的技术条件来看,他做了自己所能及一切,但决不轻率地记谱分析乔皮人木琴音乐,也不用欧洲音乐理论的术语来描述它们,而是详细地列出乔皮人自己的术语(原书第149至152页)。20多年以后,休·崔塞的儿子安德鲁·崔塞(Andrew Tracey)继承父业,用电影摄影机拍摄了乔皮人木琴乐队,[①]详加分析,清楚地把乔皮人木琴音乐的节奏奥秘展示在全世界面前,此系后话。

阿·姆·琼斯的工作极为出色,他测量了200架非洲木琴,详细地列出整整13页数据(第36至48页),然后用19页的篇幅来讨论它们。他的结论是非洲木琴采用平均七声音阶。接着,在第四、五两章,琼斯论述平均七声音阶,其结论又把我们带到印度尼西亚:非洲木琴音阶与印度尼西亚木琴音阶相似。

在两位前辈学者杰出的学术成果面前,非洲木琴采用平均七声音阶已成定局,然而,1980年,拉尔瑞·邓尼斯·高德塞(Larry Dennis Godsey)的博士论文提出27架加纳比里福尔人(the Birifor)木琴的测音数据,这些数据表明比里福尔人的木琴采

---

① G·库比克提出一种方法:1)跟欧洲五线谱一样,把时间记录成水平方向;2)垂直方向设定为具体音分值的音高点,而不是欧洲那样的五条线。G. Kubik,"Transcription of African Music from Silent Film: Theory an Methods," *Africa Music*, V/2, 1972, pp. 28—39;《就无声影片记写非洲音乐:理论与方法》。

用平均五声音阶(*equipentatonic*)，即，一个八度均分为五份，各音理论上平均相距约240音分。下例随意抽取了两组他提供的数据：

振动频率：赫兹/秒

1. 610.40　563.40　489.34　427.97　373.00　323.22　277.34　243.54……

2. 606.29　528.41　459.48　402.78　349.43　305.25　261.17　229.34……①

高德塞的博士论文《加纳西北部比里福尔人丧葬仪式所用的木琴》只把这27组数据作为附录列于文末。他关于比里福尔人木琴研究可归纳为两个主要内容：音体系以及音乐表达在比里福尔人葬礼中的作用。高德塞研究了比里福尔人的历史背景、社会结构、习俗、非仪式音乐与仪式音乐，然后把焦点集中到仪式中的葬礼音乐上来，搜集、整理葬礼过程中木琴演出的内容、形式，分析其文化内涵，只是附带解说木琴的形制和调音；他的研究的重心已切换到音乐文化上，乐器形制的音响结构的研究不再是论文的重点。

讨论　自埃利斯的《各民族的音阶》问世以来，不少音乐学学界巨擘都根据田野工作资料做过测音和音阶分析。就上文所引述的资料来看，一个明显的问题已经摆在面前：欧洲五线谱记谱体系不可能记写采用这两种音阶的非洲木琴音乐。1973年罗斯·布兰多(Rose Brandel)出版《中非音乐》一书，在该书中她叙述研究了五个中非国家的音乐，它们是：刚果，加蓬，中非，扎伊尔，乍得。她精心说明音阶的构建、术语②的含义，自然音(*diatonic*)是指仅由全音和半音组成的音阶，变化音(*chromatic*)是指一个或更多的大于一个全音的音阶，五声音阶则是一个八度内七声音阶的特殊形式，等等。接着，布兰多开始分析旋律类型(自然的、变化的、长线条的、短线条的)：一两个音为中心，下行四音音列(*tetrachord*)，上行五音音列(*pentachord*)，六音音列(*hexachord*)，有小七度效果的三全音，八度上跳与下跳，锯齿形三度进行，超过八度的连续三度进行，不符合律制的音程等。布兰多研究的问题包括：1)节奏(非洲的三音对二音——hemiola——风格，横向三对二；速度变化范围)，2)复调及曲式(固定音型反复——ostinato；对位和三连音旋律类型；支声

---

① 拉尔瑞·邓尼斯·高德塞：《加纳西北部比里福尔人丧葬仪式所使用的木琴》；Larry Dennis Godsey, *The Use of the Xylophone in the Funeral Ceremony of the Birifor of Northwest Ghana*, University of California, L. A. Ph. D. dissertaton, University Microfilms International, 1980, p. 250、p. 256.

② 约翰·米勒尔·切尔诺夫在《非洲节奏与非洲感觉》一书中指出，已有的欧洲音乐理论术语在很大程度上不适用于非洲音乐，不能套用这些术语来描述、分析非洲音乐，否则有可能步入误区；John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979, pp. 39—45.

变奏类型;“不解决和弦”;多声部的组合,上行形式序列;旋律以及各种曲式的发展手法等)。但是,根据琼斯提供的12架刚果木琴的测音数据,我们可以断言刚果木琴采用的音阶不同于欧洲十二平均律音阶。欧洲五线谱的每一线每一间代表一个具体音高,比如,高音谱表第二间的音高是440v. p. s,直接采用欧洲五线谱记写用律制完全不同的音阶所形成的音乐,不仅根本无法表达其实际的音序进的音响效果,反而造成错觉。用欧洲音乐术语来描述分析,无非是借用一些受过欧洲音乐教育的人所熟悉的喻体来说明之,实际上却不能反映真实的音乐。例如,小三度,谱面和术语都指300音分的音程,而就比里福尔人木琴来讲,敲中间隔着一键的两键,其音程不是300音分,而是240×2=480音分,要借用欧洲术语的话,最接近反映其本质的应是纯四度;但若在谱面记写四度,却又与比里福尔人木琴音阶的实际音步(step of the scale)不符;布兰多所说:“小七度效果的三全音”亦证明刚果木琴音阶与欧洲音阶不同——三全音便成了小七度。就上文不厌其烦地征引布兰多所使用的欧洲音乐理论术语来看,四音音列、五音音列等系希腊语借词,包含固有的理论观念,如四音音列从第一音到第四音各音间的音程关系为“全音—全音—半音”等;至于*hemiola*,*ostinato*更是欧洲传统作曲技法,这些术语的套用会造成极大的错觉:非洲部落民沿袭了古希腊的音阶理论并且掌握了欧洲中世纪的作曲技法?即或在形式上有相似的外观,但非洲人的音乐不同于欧洲音乐理论术语所表达的概念,而且在其文化内涵方面更是绝然不同。因此,布兰多的研究究竟能说明多少问题?事实上,她正是做了崔塞和琼斯所避免做的事情——把欧洲体系硬套在非洲木琴上。这是个两难(dilemma)问题:迄今为止,我们所受的音乐教育、我们的音乐理论概念都来自欧洲体系,不使用欧洲理论这个我们所熟悉的、规范我们思考的“武器”,我们又怎么去“理解”、“研究”呢?当然,平心而论,布兰多仍有极大的贡献,这就是从比较音乐学的传统研究领域(乐器学、历史音乐学、形态学)突围出来,切入音乐。

此外,学者们的研究,揭示出非洲木琴律制和东南亚木琴律制的相似之处。怎样看待这种相似呢?如果我们在两种文化之间找到某些相似之处,是否可以就此断言它们必然存在某种联系或一种文化对另一种文化有所影响呢?人类文化真的是从某一假想的摇篮圆心波浪似地扩散传播的吗?非洲的社会结构和文化习俗与印度尼西亚颇为不同,如果用移民来解释非洲和印度尼西亚两地木琴的相似,那么,又怎么解释其社会结构和文化习俗的差异呢?在历时五年的田野工作的基础上,安德尔森(Anderson)提出了一系列的论文(见参考书目):通过研究社会结构、表演实践以及音乐的社会认同过程,解说非洲木琴音乐的社会文化功能;通过研究非洲木琴与非洲鼓的多声部关系,强调非洲音乐独特的跨节奏特征,等等,证明了非洲木琴音乐在社会文化功能和节奏组织方面与印度尼西亚木琴音乐的巨大差异,这些学术上的建树同时也证明了印尼殖民论的局限性。

一滴水映照出世界。非洲木琴只是世界乐器之林的一棵树，然而对这棵树的研究却反映出研究方法及其基本理论的变化历程。

从20世纪初开始，柏林学派的学者们，如霍恩波斯特尔、萨克斯等，以其对非欧洲音乐的研究在实质上建立起体系和历史的音乐学，他们的论文既提出了比较方法也运用这种方法来研究世界的音乐，在世界范围内把文化联系起来，并从比较过渡到起源学，试图用自然科学的方法证明世界音乐的一致性。比较音乐学研究在乐器学和音体系方面取得的成就就至今令人景行仰止，它那从音响本质对乐器所做的分类体系至今沿用不衰。但是，比较自身并不得出一种假说或一种理论，也不应包括起源学上的文化关系命题，尽管它能促进发现的过程或系统地阐述这些假说、理论或命题；因此，比较音乐学常受到后人的批评，指责它的基础——在非洲音乐中寻找人类文化的常数——是过时的偏见。不过，比较可以把问题展示出来，可以启发人们的思考，这种方法至今仍有其价值，关键在于不能把假说当作完成了的结论。琼斯系统地阐述由比较所获得的假说，误区不在于比较，而在于文化圈论作为一个体系在理论上并不完整，他的比较做得越细，结论反而显得越荒谬。更要害问题还在于研究是否涉及乐器所产生的音乐，以及由此而必须涉及的人们音乐行为和支配它的思想体系。如果琼斯比较一下这些东西，他还会执着于印尼殖民论吗？

比较可以发现一致/差别；民族音乐学从比较音乐学继承的难题是说明一致/差别。这是一份沉重的遗产，民族音乐学从中得到的好处是长达几十年的继往开来的论战：既要战战兢兢地捍卫一个方法论有先天缺陷的学科的科学性——它受到学科内外两方面的夹攻，又要兢兢业业地开拓一个基本理论圆融无缝的科学的学科——它面临各相关科学的挑战。在研究中“雇佣”其他学科的理论来说明一致/差别是一种摆脱困境的尝试。恩克蒂亚有关非洲木琴分布的说明甚至他的《非洲音乐》全书都可看作是早期偏师驰骋音乐文化领域的例证；安德尔森的博士论文和高德塞的博士论文则是尝试运用语言学 *etic*/*emic*(客位/主位)理论的产物，博厄斯(Boas)、赫尔斯科维茨(Herskovits)文化人类学的文化相对理论是其灵魂，帕森思(Parsons)结构功能理论是其着眼点。后期有关的研究把非洲木琴及其音乐放置在在所生存的环境中，作为文化复合体在自身的文化传统中加以研究，揭示出音乐行为如同文化行为的其他领域一样，受到社会传承过程中习俗化的具有符号性含义的相互作用模式的支配。音乐把人们的聚集到一起，显然是音乐活动(而不是乐器)造成了某种关联，因此，理解在某种乐器所参与的音乐活动中发生了什么、怎样造成关联、关联些什么，是顺理成章的事，这能启发我们的思考，形成新的认识角度，为相互独立却又相互依存的文化和社会体系建立一个统一的讨论领域。这又回到比较，当然，是在新的更高的层次上。

学习民族音乐学，知道其历史上曾有过比较音乐学，柏林学派，传播学派，美国

博厄斯学派，功能学派等发展阶段，但对他们具体的研究工作却不甚了了，只是生吞活剥了对他们评论。从对非洲木琴这一具体事项出发，纵览近百项的研究工作，可使我们了解不同学派的研究侧重点，并且理解到基本理论的重要性，或许能获得一些有益的启示。

（原载《中国音乐学》，1996 年第 4 期）

东方民族音乐学家的一项重要任务

杜亚雄

民族音乐学(Ethnomusicology)这一学科,若从荷兰学者孔斯特1950年发表《民族音乐学》一书算起,已经有近50年历史了。提出这一学科名称的孔斯特曾明确地指出过:“这门学科研究一切种族的、民族的音乐”,但他紧接着就又说:民族音乐学“研究所有类别的非西方音乐”,“西洋的艺术音乐以及通俗音乐不包括在这个领域之内。”①A·梅里亚姆在论述到田野工作的时候说:“就民族音乐学而言,它一般意味着在欧洲和美国以外的地区进行实地调查。”②众所周知,民族音乐学的研究是以田野调查为其基础的,在欧洲和美国以外进行实地调查实际上就意味着只研究非欧音乐。欧美学者们一方面要研究“一切种族的、民族的音乐”,另一方面又要把研究的范围局限在欧洲音乐之外,本身就是自相矛盾的。这一矛盾之所以产生,一方面受到民族学功能学派的影响,另一方面又受到“欧洲中心论”的影响。

民族学中的功能学派,为英国学者马利诺夫斯基和布朗所创立。此学派认为任何一种文化在总体布局上都存在着功能关系,所以在研究工作中应力求通过一事物和它事物的联系来认识其本质。他们重视田野作业和实地调查,还强调民族学是一种实用的科学,主张民族学应服务于殖民地治理的实际需要。出于这一目的,他们只研究殖民地、半殖民地被压迫民族的文化,而不研究西方文化。布朗在其著作《人类研究之现状》中就明确地说过:“吾大英帝国有非、亚、澳、美各洲殖民土著,若欲执行吾人对彼等之责任,则有两种急切需要呈现,第一为对各土著系统的研究欲求殖民地行政之健全必须对土著文化系统之认识。第二为应用人类学之

① 转引自董维松、沈洽编:《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司,1985,第121页。

② 同上,第213页。

知识于土著之治理及教育。"①"欧洲中心论"是在前几个世纪中滋长起来的一种普遍的学术观点，认为欧洲文化是世界文化发展的颠峰，而其他文化都只相当于欧洲文化发展过程中的某一个发展阶段。受这种思想的影响，许多欧美学者不愿意把他们自己民族的音乐，特别是专业音乐创作，和非欧民族的音乐文化放在一起相提并论。在他们看来，欧洲诸民族，特别是西欧诸民族的音乐，乃是人类音乐文化发展的高峰，不能和所谓无文字书写传统的"自然民族"的音乐文化平起平坐。比较音乐学是有强烈的殖民主义色彩的，在它的基础上产生的民族音乐学也带有殖民主义色彩。

民族音乐学的这种做法，受到诸多东方学者的强烈批判，著名日本学者岸边成雄先生曾大声疾呼："我认为应把古今东西的音乐全部复原成白纸，以相同的重点作为出发点去进行比较"，"必须要持这样一种根本态度，把一切音乐都还原成白纸，否则将是自相矛盾的。"②

尽管现在也有极个别的民族音乐家对西方音乐进行了零星的研究，然而全世界范围来看，民族音乐学并没有把它的研究范围扩大到"一切音乐"。在理论上，大家都同意"把民族音乐学从一般的音乐学中区别出来并不是由于所分析的地理区域的不同，而主要是出于整个研究方法上的不同。"③但是在实践上，几乎所有的民族音乐学家都在研究非欧音乐。西方的民族音乐学家在研究亚、非、拉美和大洋洲民族的音乐文化，东方的音乐学家们，甚至包括生活在西方国家的东方民族音乐学家们也都在研究非欧音乐文化。这样一来，欧洲音乐，特别是欧洲专业创作音乐便始终被排除在民族音乐学研究范围之外，成为本学科研究领域中的一个死角。美国社会学家霍华德·S.贝克尔指出：民族音乐学作为一个学术领域，"在某种程度上把自己置入了一个冷僻的角落"，他说："正如我们可以研究美拉尼西亚一个社会群体类似的音乐事象，我们是否同样应该研究美国本土上《生日快乐》每一次演唱或其中的一个样品？如果说否，那时(是)为什么呢？""我们希望民族音乐学能够包容一切音乐，因为这同这门学科的界定是相适应的，它们都应成为严肃的研究对象。"④但是民族音乐学的研究并没有包容一切音乐，民族音乐学家们所说的和他们所做的并不一致。

欧洲专业创作音乐在过去500年中随着资本主义的发展而得到了很大的发展，随着殖民主义推行在全世界范围内产生了巨大的影响，从而成为当今世界一种重要的音乐文化。如果不对这一重要的音乐文化进行研究，就很难对人类音乐文

① 转引自《民族学研究丛刊》第一辑，民族出版社，1981，第287页。

② 转引自董维松、沈洽编：《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司，1985，第273页。

③ 同上，第210页。

④ 转引自古宗智编：《EML理论方法应用》，贵州艺校印刷，1992。

化发展的规律做出总结和正确的判断，也很难说清楚"文化中的音乐"是怎么一回事。另一方面，如果不对欧洲音乐进行研究，不分析它所生成的文化背景，就不能真正的认识到欧洲音乐和其他各民族的音乐一样，也是在特殊的文化背景中产生出来的特殊音乐文化，其基本理论是这种特殊文化背景的产物，并不具有普遍的意义。如果民族音乐学不能真正实现这一领域的研究，就很难彻底批判"欧洲音乐文化中心论"，也很难清除至今残存在这门学科中的殖民主义色彩。因此，笔者以为从民族音乐学的角度去研究欧洲音乐，包括欧洲的专业创作音乐和欧洲各国的民间音乐，是民族音乐学界的一项迫在眉睫的重要任务。

应当由谁来完成这项任务？似乎由欧、美民族音乐学家完成更为合适，因为欧洲音乐对他们来说是本民族的音乐文化，他们是所谓圈内人。但笔者认为如果东方民族音乐学家能对这一课题进行研究，效果则可能更好。为什么这样说呢？笔者认为有以下三点理由：

1. 民族音乐学积累了丰富的从客位的角度研究音乐文化的经验，总结出了一系列方法。主位(EMIC)和客位(ETIC)是美国语言学家派克所倡导的一对概念，后被运用到民族音乐学的研究中。一般说来，主位是局内人对我文化进行研究时所采取的方法和角度，而客位则是局外人对它文化进行研究时所采用的方法和角度。正如我们已经指出的那样，民族音乐学是在欧美国家中首先发展起来的，而欧美民族音乐学家们大都只研究非欧音乐，因此，民族音乐学在几十年的发展过程中积累了丰富的从客位角度研究音乐文化的经验，总结出了一套行之有效的方法。如对音乐的概念、音乐的行为进行调查的方法，在实地考察时进行采风的方法，田野工作中应注意的问题等等。而如何对我文化进行研究，民族音乐学却几乎没有总结出什么方法。美国著名的民族音乐学家内特尔在写作《莫扎特以及对西方文化的民族音乐学研究》一文时不得不假设一位来自火星的民族音乐学家对欧洲音乐作客位的研究，民族音乐学对从主位的角度研究音乐文化的方法之缺乏可以想见。民族音乐学的方法大多不是为研究我文化，而是为了研究它文化而创造出来的，所以一般也不适用于我文化的研究，而适用于对它文化的研究。欧洲音乐对东方的民族音乐学家是它文化，所以东方民族音乐学家用民族音乐学的方法来研究欧洲音乐，相对来说要容易一些。我们作为一个来自日本、中国、印度的民族音乐学家就可以了，不必假设自己是一位"天外来客"。

2. 东方民族音乐学家对欧洲音乐中的问题更容易看得清楚。对我文化中的音乐进行研究，由于是我文化，常常因为"习以为常"、"熟视无睹"，会出现"不识庐山真面目，只缘身在此山中"的情况。前些天我在意大利，注意到意大利语的单词重音总是落在单词的倒数第二个音节上，所以意大利人说话，重音也总是落在一句话的倒数第二个音节上。我便联想到意大利的民歌，一个乐汇或乐句的倒数第二个音节，总是要设法在节奏上或音高上加以强调，《重归苏莲托》是这样，《我的太

阳》是这样，威尔第的歌剧《弄臣》中的《女人善变》也是这样。为了搞清楚这一问题，我便请教意大利朋友有关意大利语的重音位置，几乎所有的人都不知道意大利语的重音位置在哪里，最后还是几位通意大利语的美国朋友告诉我，我的观察是对的。关于意大利语重音与意大利民歌的旋律和节奏的关系问题，我也请教了一位意大利的音乐家，他说他没有想过这个问题，也说不出意大利语对民歌有何影响，而在那里的一位非洲音乐学家却和我得出了一致的认识。意大利人居然不知道意大利语的重音位置，我起初感到奇怪，后来想想，其实也不奇怪，我作为一个中国人，不是也说不出一句话中每个字的准确声调吗？大多数中国人不是也说不出汉语语法中有关“二”和“两”的用法规定吗？如此看来，对非我文化进行研究，虽有其不利的方面，但是“旁观者清”，有利的方面也很多。因为是局外人，所以不会见怪不怪，反而容易搞清楚一些问题。

3. 东方民族音乐学家对西方音乐比较熟悉。如果把西方民族音乐家对东方民族音乐和东方民族音乐学家对西方民族音乐的熟悉程度加以比较，相信东方音乐学家会占优势。差不多每个东方的民族音乐学家从小就学习西方音乐，因此一般说来，他们对西方音乐是比较熟悉的。有几个东方音乐学家不会弹钢琴、不熟悉巴赫、贝多芬的作品呢？大概不是太多。由于西方民族音乐学家大多不是从小就接触东方音乐，他们对东方音乐一般都不大熟悉。有多少西方民族音乐学家会弹古琴或者是三味线、西塔儿，知道郭楚望和朴渊是何许人呢？可以说寥寥无几。另外，东方民族音乐学家在语言方面也占有优势。在一定程度上掌握一门欧洲语言的东方民族音乐学家很多，而掌握东方语言的西方民族音乐学家却是凤毛麟角。

对西方音乐进行研究，应当坚持民族音乐学的学科角度，把西方音乐放在其文化背景中进行研究，同时也应当遵循民族音乐学的原则，把西方民族看成和任何民族一样的“种族集团”(Ethnic Group)，把他们的音乐文化放到整个社会的文化背景中去加以考察和研究。

西方的民族音乐学家把亚、非、拉美及大洋洲的民族看作不同的“种族集团”，其实，欧洲人也是不同的“种族集团”。这些不同的种族集团也有许多为东方人所感到奇怪，而且不太容易理解的风俗和习惯，而这些风俗习惯也是和他们的音乐生活以及欧洲音乐的发展密切相联的。如欧洲人喜欢在教堂中掩埋尸体，不仅是神父、牧师等神职人员，而且有许多非神职人员，如国王、贵族和有钱人便埋在教堂的大厅之中，久而久之，一座教堂就变成一个大的墓地，教堂中的墓天天被数以万计的参观者在脚下踩来踩去。欧洲人以为在教堂里埋尸体是最佳选择，这样人死后便可升天，和上帝在一起。所以，直至今日也有不少人不惜重金在教堂中为自己买一块墓地。把尸体埋在室内的这一风俗对我们来说是十分奇怪的，但由此也不难看出，基督教在欧洲人生活中的地位及其深远的影响。只有认识到这种影响才能了解基督教在欧洲历史和欧洲音乐文化中的作用，欧洲的专业创作音乐最初不就

是在教堂的穹顶下和显赫人物的墓地上发展起来的吗？又如在欧洲的拉丁语民族中，都有已婚的人拥有婚外情人的习惯。男女双方都以有情人为荣，而且自己的爱人对此也不加干涉。这对东方人来说也是很难理解的。但这种风俗习惯，却是中世纪产生“游吟诗人”的社会基础。当时的游吟诗人采用的体裁有写骑士追求牧女为题材的牧歌，写骑士与情人幽会后惜别的破晓歌，此外，还有情歌、夜歌和怨歌等，也都与婚外恋有关。学习过西方音乐历史的人都知道，没有游吟诗人的歌曲也就没有后来德、奥的“恋诗歌手”和“名歌手”，而没有“恋诗歌手”和“名歌手”的作品，也就没有后来的欧洲艺术歌曲。可惜的是，还没有人从民族音乐学的角度，从风俗习惯和文化背景的角度出发，对欧洲的艺术歌曲产生的社会文化背景进行深入的考察和研究。

东方国家现在除了个别国家之外都还是发展中国家，由于经济条件的限制，东方国家的民族音乐学家们现在还不可能象西方民族音乐学家那样经常出国去做田野工作，从而对国外的音乐文化进行深入的考察。但是我们应当意识到这一领域在民族音乐学研究中的重要性，它是发展民族音乐学之必须，也是彻底清除民族音乐学所残存的殖民主义色彩之必须。如果我们能认识到这一点，在条件允许的情况下，我们就可以对欧洲音乐文化，特别是欧洲的专业音乐创作不失时机地进行民族音乐学性质的研究。将来，随着东方国家的经济发展，我们肯定有更多的机会出国考察，可以对欧洲音乐进行更深入的研究。

现在有许多东方民族音乐学家在西方国家工作或学习，他们最有条件对西方音乐进行民族音乐学的研究。遗憾的是他们中间几乎没有人研究时刻在他们周围发生着的西方音乐，他们还是象大多数东方音乐学家一样，在研究东方的、特别是本民族的音乐。我在美国时曾遇到过一位学习民族音乐学的中国学生，她在出国之前是学钢琴的，对中国民间音乐并不了解，但论文却选择了她从未听过、也根本听不懂歌词的甘肃民歌“花儿”。而她从小就通过钢琴，熟悉了贝多芬和莫扎特的作品。象这样的学生，为什么就不能用她所学的民族音乐学的方法，去研究一下欧洲音乐呢？

对欧洲音乐进行民族音乐学性质的研究，是东方民族音乐学家应当承担起来的一项重要任务。20世纪即将过去，21世纪即将来临，在世纪之交，提出这样一个课题，想必不是多余的吧？

（原载《民族音乐研究》，1997年第1期）

口弦源流的历史语言学研究[①]

罗艺峰

一、口弦名称的各民族语读音

恰如本文题旨所示，我们这里主要的研究，不是在乐器的、乐律的、乐调的、乐曲的方面，也主要不是此种乐器的功能的、审美的等社会学方面，而是企图运用语言历史比较法，在口弦名称上下功夫，以图探索这种虽不显眼，亦非贵重、更常为音乐学家忽略的乐器的起源和流传、分布的状态。因为，乐器名称的民族语言，可能是一种极为古老而又稳定的文化要素，它的内涵，可能暗示了使用这一乐器的民族的迁移方向和路线、证明在音乐文化的层面上照见的族源关系。中国学者指出："对同语族不同民族的民间音乐进行比较研究，是实现'时空转换'的一种有效的方法"[②]。其实，不同语族的民间音乐也可以作一比较，因为今天不在一个语族中，并非一定古代就不在一个语族中，有些古今语言及相应民间音乐有着更古远的血缘联系。

现将中国和世界其他地区各民族对口弦名称的民族语言读音例表于后，这是我们进行历史语言学比较研究的基础。资料来源主要有《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》、《中国少数民族乐器志》、《新格罗夫音乐和音乐家辞典》、《日本音乐大事典》、《中国少数民族艺术辞典》、《新哈佛音乐辞典》、《牛津音乐指南》、《中国各少数

---

① 本文为国家教委"八·五"人文社科(民族学)项目:《中国南方民族音乐与马来西亚民族音乐比较研究》最终成果《传播与适应——中、马音乐比较研究》一书中的一章。该书将于1997年在吉隆坡出版。本次发表有删节。

② 杜亚雄:《中国少数民族民间音乐概述》,人民音乐出版社,1993,第511页。

民族民间音乐概述》及李卉《台湾及东亚各土著民族口琴之比较研究》，以及笔者在马来半岛和婆罗洲岛许多土著民族中考查时所获诸民族口弦资料。这里尤其要感谢德国自由大学李秀琴博士为我取得的柏林民俗博物馆及歌廷根大学音乐系收藏的全世界各地口弦的资料，年代最早的是 1871 年 Jagor 在马来西亚的采集品，最晚的采集品是 1992 年的，共 120 件。这些丰富藏品均标有地点、时间、采集人、材料、型制、编号，惟原有名称较少记录。这些资料对本文的研究具有极大意义。

中国境内使用口弦的民族和民族语言对口弦的称呼如下：

中国境内各族口弦名称

Family Tree 语系		Ethnic Name 族名		Chinese Name 汉语译音	Pronunciation 名称读音
阿尔泰语系	突厥语族 Turkic Group	哈萨克	Kazakhs	哈木斯斯尔奈依	Hamusisiernaiy
		柯尔克孜	Kirghiz	奥孜考姆兹	Aozikaomuzi
		维吾尔	Uygurs	埃额考姆兹	Aiezikaomuzi
		塔塔尔	Tatars	科比斯	Kobis
		撒拉	Salars	丢乌	diun
	蒙古语族 Mongolian Group	达斡尔	Daurs	木库莲	Mukulian
	满—通古斯语族 Manchu-Tungusic Group	满	Manchus	莫库尼	mokuni
		赫哲	Hezhens	空康吉	kongkangji
		锡伯	Sibes	墨克纳	mokena
		鄂伦春	Oroqens	朋奴化	pengnuhua
		鄂温克	Ewenkis	朋奴高	bugnok'oa
				崩龙克	pengnuke
印欧语系	伊朗语族 Iranian Group	塔吉克	Tadjik	库波兹	Kubozi
南岛语系	印度尼西亚语族 Indonesian Group	赛夏	Shaxia	波鲁	bolu，boru
				波尔波尔	BorBor
				鲁不鲁	ruburu
				罗布	Lobu
		布农	Bunun	禾禾	honhon
				洪贺	hogho
				洪号	hoŋhao
				岗岗	K'oŋK'oŋ
				岗库岗库	K'oŋkuK'oŋku
				莫宁高	muliŋK'ao
				布仍高	buleŋK'ou

（续表）

Family Tree 语　系		Ethnic Name 族　名		Chinese Name 汉语译音	Pronunciation 名称读音
南岛语系	印度尼西亚语族 Indonesian Group			布宁高	buliŋK'ao
				沃伦高	Vurenkau
				拉兹托科	Ladzt'oko
				托鲁托鲁	t'orut'oru
		邹	Tsou	尤沃布	yuivubu
				觉布	jobu
				觉觉布弗	jojobufu
				就布吐	jubtxu
				托卡通	t'ok'at'on
				朴鲁加托伽托伽	p'urujat'ogat'oga
		卑南	Penans	诺沃	Roval
				罗弗特	Lovit
				罗博尔	Lobul
				拉罗朴如	Lalop'uru
				罗朴如	Lop'uru
				鲁不鲁	rup'uru
				特布特布	tebutebu
				鲁波	ruvo/rubo
		泰雅	Atayal	罗波	Lobo
				托波	t'obo
				托波利玛	toborima
				坎那旺	kainawal
				穆兹	Mudzi
		排湾	Paiwan	拉耶拉耶	rayeraye
				拉篥拉篥	Lalilali/Ralirali
				拉鲁伽	laruga
					laruguaŋ
				拉篥布郎	lalibulaŋ
				拉篥江	laligian
				拉鲁布郎	lalubulaŋ
				拉鲁让	laluvraŋ
				拉篥让	lalivuraŋ
				拉鲁旺	laluvuan
				拉卓布郎	ladziobulaŋ
				卓珠布郎	dzio dziubulaŋ
				巴鲁巴鲁	barubaru
				查卓布郎努	dzio dziubulaŋnu
				查卓布朗	dzio dziubulaŋ
				鲁朴鲁	rup'uru
				查济布拉	dziadziobula
				利不尔	libur
				鲁不鲁	ruburu

（续表）

Family Tree 语系		Ethnic Name 族名		Chinese Name 汉语译音	Pronunciation 名称读音
南岛语系	印度尼西亚语族 Indonesian Group	鲁凯	Lukayis	塔拉巴鲁	talabarubaru
				拉如岗	rarugan
				鲁不鲁	ruburu
				利不尔	libur
				托伽托哥	toga togo
					Toŋatoŋu
				拉托克	rattok
					latoku
				特布特布	t'ebut'ebu
		阿美	Amis		t'eput'epu
				托托	tovtov
				丢乌丢乌	tivtiv
				口口	korkor
				科科	kotkot
				卡科考	kakokɔx
				玛塔塔萨埃	matatasa ai
南亚语系 Austro-Asiatic Language Family		佤	Vas	合浪	Helang
		布朗	Blangs	筚达甸	Bidadian
				冉	Ran
汉藏语系 Sino-Tibetan family	汉语人群	回	Hui/muslems	口口	KouKou
				口儿	Kouer
	壮侗语族 Zhuang-Dong Group	傣	Dai	比埋	Bimai
				比短	Biduan
				篥篥道	Bilinduan
				改	Gai
		黎	Lis	太波	Taibo
				口巴弓	Koubagong
				希高	Shib-Kao
				戈再	Go-dsai
	藏缅语族 Tibetan-Barman Language Group	藏	Tibetan	坚、嘉、高	Gian，Gao，Kuo
				日哥罗	Rigeluo
		珞巴	Lhobas	贡贡	Gonggong
					Koŋ Koŋ
		彝	Yis (LoLo)	共岗	Gonggang
				和贺	Hehe
				麻刚禾贺	Maganghehe
				冲	Chong
				阿塔	Ata
		拉祜	Lahus	控孔	Kongkong

（续表）

Family Tree 语　系		Ethnic Name 族　名		Chinese Name 汉语译音	Pronunciation 名称读音
汉藏语系 Sino-Tibetan family	藏缅语族 Tibetan-Barman Language Group	纳西	Naxis	可谷	Kegu
				古谷	Gugu
				坎坎	KwuoKwuo
		摩梭	Mosos	究由	Jiuyou
		怒	Nus	马戈	Maguo
		傈僳	Lisus	哈列列	Halielie
				齿却	Chique
				曲曲	Ququ
				卡毕	K'api
		独龙	Dulongs	芒戈	Mongguo
				岗	Gang
		门巴	Menpas	必旺	Piwa
		哈尼	Hanis	阿也	Aye
				拉吉	Laji
				和托	Hetuo
				恰尔的	Qiaerdi
				拉黑	Lahe
				马嘎	Maga
		羌	Qiangs	驾耳	Jiaer
		基诺	Jinos	奇亏	Qikui
		普米	Primmis	占共	Zhangong
		景颇	Jingpos (Kachin)	阿保	Abao
	苗—瑶语族 miao-YaoGroup	苗	Miaos	波爹	Bodie
				加	Jia
				卡水	Kashui
				会将	Huijiang
		瑶	Yaos	单琴	Daqin
				床头琴	Chuangtouqin
语支未定		克木	Kemus	巴特弄	Bateneng

中国境外各族口弦名称

Family Tree 语　系		Ethnic Name 族　名		Chinese Name 汉语译音	Pronunciation 名称读音
阿尔泰语系	满—通古斯语族	雅库特	Yakut	柯木斯	Khomos
		索约特	Soyot	克木斯	Komus
		布里亚特	Buryat	库尔	Khur
		科里亚克	Koryak	拉立雅场	Ra'niya'yai
	突厥语族	吉尔吉斯	Kirghiz	恰格	tchang
语属未定		虾夷	Ainu	木库	mu kku
				木克利	mu kkri
		日本人	Japenes	高根	Kaoken
				高根	gaogen
汉藏语系	藏缅语族	克伦	Karen	丢	t'xe
		拉克尔	Lakhers	凯	chaei
		利勃恰	Lepchas	弹	Tang
		那伽	Nagas	弹丁	Tangdyn
		克钦	Kachines	贡根那	gongina
		西玛那伽	Sema Nagas	埃呜	ahewo
		安格米那伽	Angami Nagas	特库	theku
	壮侗语族	泰人	Tai，Dai	亚贡	Yangong
印欧语系	日尔曼语族	奥地利	Austria	布如梅森	Brummeisen
		瑞典	Sweden	莫根高	munngiga
		德国	German	毛根根	maulgeige
		英格兰	England	根高	Pgewgaw
	伊朗语族	阿富汗	Afghanistan	篬	Cang
	印度语族	印度	Hindustanis	滔	Tuo
				吐希丁	Tusiding
南亚语系	马六甲语族 Malacca Group	塞芒	Semal	根贡	Genggong
		觉和	Joh-het		
		特米亚	Temiar	根贡	Genggong
		尼格利佗	Nagritos	穷贡	Jungog
	孟—高棉语族	柬埔寨—高棉	Khmer	乌贝坎特	unbekannt

（续表）

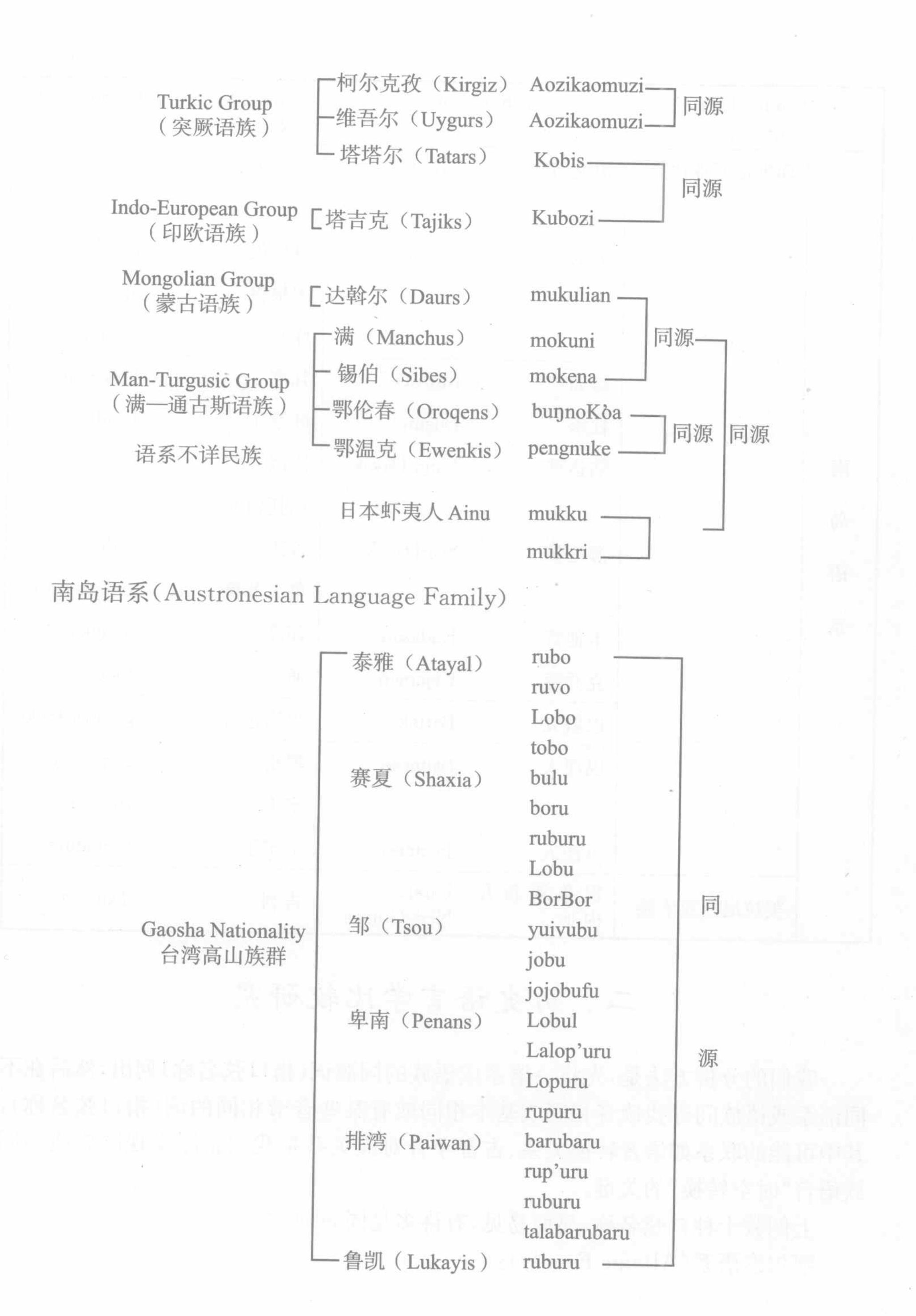
Family Tree 语 系		Ethnic Name 族 名		Chinese Name 汉语译音	Pronunciation 名称读音
南岛语系	印度尼西亚语族	伊戈洛	Igorot	阿布阿付	abafu
					abafiu
		丁银	Tinguian	科里包	kolibau
				阿根畏	agiweng
				库宾	kubing
		穆如	Muruts	邦高	bungkau
		杜宋	Dusun	吐篥丁	toriding
		陆达雅	Land-Dayak	决因	traing
				斯托伯翁	stobeong
		海达雅	Sea-Dayak	鲁丁	ruding
				鲁丁苏鲁	ruding sulu
		卡他赞	Kadazan	邦高	bungkau
		克乔蛮	Kejaman	通	tong
		巴塔克	Battak	根当包鲁	gendang boulou
		巴厘人	Balinese	根贡	genggong
				宁丁	rinding
		爪洼人	Javanese	卡宁丁	karinding
	美拉尼西亚语族	巴布亚新几内亚	Papua New Guinea	吉利	Tsiri

二、历史语言学比较研究

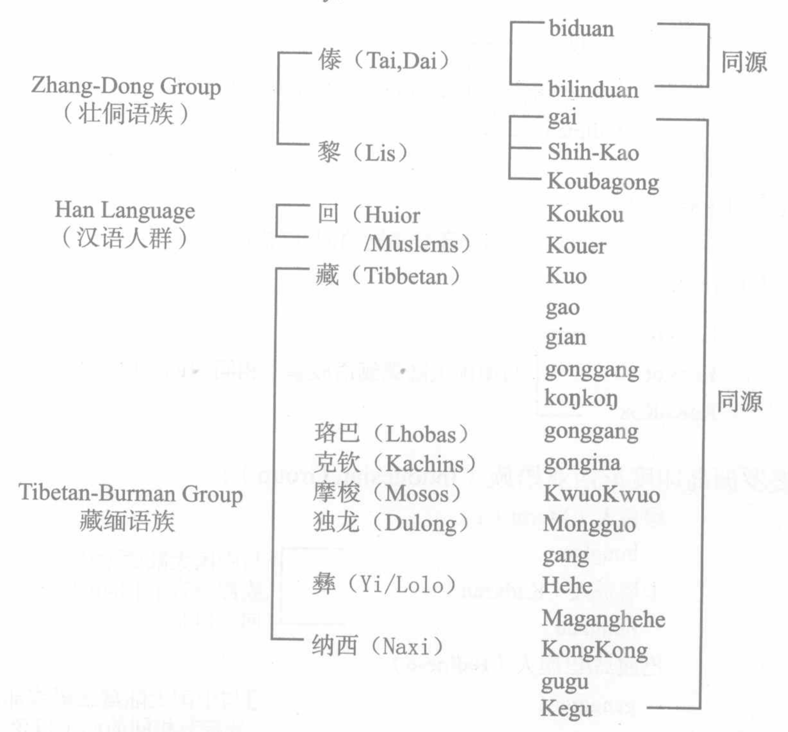
我们的分析方法是：先将一语系或语族的同源词（指口弦名称）列出，然后在不同语系或语族间寻找读音相同或基本相同或有某些音节相同的词（指口弦名称），其中可能的联系如语音转换关系、古音今音对应关系是我们企图实现同族或不同族语言“时空转换”的关键。

上例数十种口弦名称，显而易见，有许多是同源词，如：

阿尔泰语系（Altanic Family）：


Turkic Group
（突厥语族）
柯尔克孜（Kirgiz）
维吾尔（Uygurs）
塔塔尔（Tatars）
Aozikaomuzi
Aozikaomuzi
Kobis
同源
同源
Indo-European Group
（印欧语族）
塔吉克（Tajiks）
Kubozi
Mongolian Group
（蒙古语族）
达斡尔（Daurs）
mukulian
Man-Turgusic Group
（满—通古斯语族）
满（Manchus）
锡伯（Sibes）
鄂伦春（Oroqens）
鄂温克（Ewenkis）
mokuni
mokena
buŋnoKòa
pengnuke
同源
同源
同源
语系不详民族
日本虾夷人 Ainu
mukku
mukkri
南岛语系（Austronesian Language Family）
Gaosha Nationality
台湾高山族群
泰雅（Atayal）
赛夏（Shaxia）
邹（Tsou）
卑南（Penans）
排湾（Paiwan）
鲁凯（Lukayis）
rubo
ruvo
Lobo
tobo
bulu
boru
ruburu
Lobu
BorBor
yuivubu
jobu
jojobufu
Lobul
Lalop'uru
Lopuru
rupuru
barubaru
rup'uru
ruburu
talabarubaru
ruburu
同
源

汉藏语系(Sino-Tibetan Family)

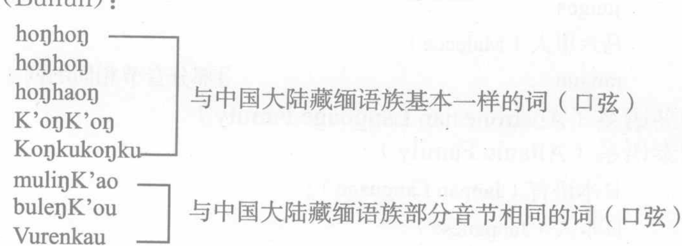


在这一语系的藏缅语族中,含有完全相同音节的同源词最多,还有一部分是某些音节相同的。而彝语 hehe、纳西语 gugu、kegu 等,将在后文证明它们在中古或上古时期与藏语 gonggo ng、珞巴语 koŋkoŋ 等的音素互转关系和声母借用互通的现象。这里为方便起见,还须将不是一个语系,却奇特地有着与藏缅语族口弦名称相类似的情况列在下面,以利比较:

1. 南岛语系(Austronesian Language Family):

(1) 台湾高山族群①:

布农人(Bunun):



① 陈国强、林嘉煌:《高山族文化》,学林出版社,1988。

排湾人（Paiwan）：

Laruganŋ
Laruguaŋ ］部分音节相同的词（口弦）
Laligian

鲁凯人（Lukayis）：

Rarugan ］部分音节相同的词（口弦）

阿美人（Amis）：

KorKor
KotKot ］与中国大陆藏缅语族基本相同的词（口弦）
KaKoKɔx

(2) 婆罗洲岛印度尼西亚语族（Indonesian Group）：

穆鲁人（Murut）：

bungkau

卡塔赞人（Kadazan）：

bungkau ］与中国大陆藏缅语族部分音节相同的词（口弦）

巴厘岛/巴厘人（Balinese）：

genggong ］与中国大陆藏缅语族部分音节相同的词（口弦）

2. 马来半岛南亚语系（Austro-Asiatic Language Family）：

马六甲族（Malacca Group）：

色诺依族（Senol）：

塞芒人（Semal）：

genggong

特米亚人（Temiar）：

genggong ］与中国大陆藏缅语族部分音节相同的词（口弦）

（以上巴厘人至特米亚人：相同）

jungos

马六甲人（Malacca）

rangun ］部分音节相同的词（口弦）

3. 东亚南岛语系（Austronesian Language Family）

或阿尔泰语系（Altanic Family）：

日本语言（Janpan Language）：

日本人（Janpanese）：

KaoKen
gaogen ］与特米亚族及中国大陆藏缅语族部分音节相同的词（口弦）

（以上 jungos 至 gaogen：相同）

在英格兰东北部，口弦被称为“gewgaw”、在瑞典被称为“munngiga”、在德国被称为“maulgeige”，这三种均为印欧语系日尔曼语族(Indo-European Family, Germanic Group)语言，但读音极为接近汉藏语系藏缅语族。不过，在这后二种语言中，口弦名称的前一个，音节 munn，maul 是“口”、“嘴”的意思，后二个音节 giga、geige 是“弦”或“弦乐器”的意思，这也需要特别指明。我们看到口弦这一名称在相当大的地域和数个语系中，存在着同源现象，而最为集中地体现在保持有双音节无声调的由藏缅语族群使用的 gonggong 这一名称(包括其变异形式如带 K 声母和 h 声母的词，以及部分音节相同的词，主要是含有 gang、Kau、gag、kao、gog、gan、gu、ko、kɔ、gai 的形式等等)。

这种跨越语言系属，而地理上、文化上又相距甚远却使用相同、相近名称的语言现象，不能不引起注意，在前列各民族口弦名称表中，当然还有其他的同源词如突厥语族内部的 kobis 与 Kubozi，Aozikaomuzi 与 Aiezikaomuzi。蒙古语族与满—通古斯语族的 mukulian 与 mukuni，mokena 以及虾夷人的 mu kku。又如南岛语系台湾高山族群内部的 bolu、boru、borbor、lobu、ruvo、lobo 等。但显然是另外一种起源，其历史语言学比较的意义不如分布更广的多由藏缅语族使用的双音节无声调同源词 gonggong 重要，尤其是这一名称(或变异形式)还出现在马来西亚土著人民如 Temiar、Semal、Malaccas、Muruts、Kadazan/Dusun 等族中，则更与本文有关，故下面将集中讨论之。

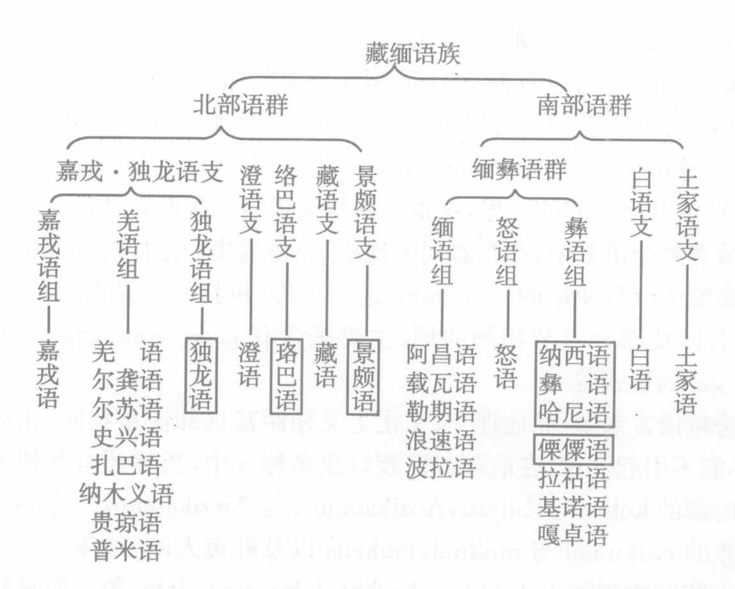
1. 中国藏缅语族是汉藏语系中语种最多的一个语族，目前所知，已确立为独立语言的有四十多种。本文所举用双音节无声调同源词 gonggong 或 hehe 及其变异形式的民族反映在本语族南、北两大语群中(我们用方框在下页图中标出)。

这个表①含有这样的意思：“其一，反映语言发展的不平衡性。表中左右排列的位置，大体上是依据语言的发展速度来确定的，最左边的语言保留原始藏缅语的特点最多，最右边的语言保留原始藏缅语的特点相对较少。第二，反映语言关系远近亲疏。表中语言位置靠近的，说明关系较近，共同特点多，表中语言位置离得远，说明关系较远，共同特点少。”②这不仅反映了语言学上的状况，也实际上是本章所说的使用同源词 gonggong 及其变异形式称呼口弦这一乐器的民族的相互关系的反映和这件乐器由横向分布空间问题转向纵向起源流传历史时间问题的关键之一，所谓“时空转换”的入门处。

---

① 戴庆夏：《藏缅语族语言研究》，云南民族出版社，1990；Die Qinxia, *Research on Tibeto-Burman Languages*, 1990。其中珞巴语为未定语支，由本文作者单独列出，但它属于藏缅语族北部语群则可确定，但也有人把它归入藏语支。

② 戴庆夏：“On The Class-fication of Tibeto-Burman Languaues”，Yunan，1989。



显然，藏语、珞巴语、独龙语、景颇语等北部语群各族，在社会、文化、经济的发展上比彝语组纳西语、彝语、哈尼语、傈僳语等南部语群各族要相对滞后[①]，这些民族都是由生活在中国西北青藏高原东南部青海省、甘肃省、陕西省北部以及西藏自治区东南部地域古代氐羌人南下形成的，氐羌人是今天藏缅语族的主要来源。古氐羌人生活的区域，也是与古汉语交流并发生影响最大的地区。氐羌人与藏族有极深的血缘和文化的联系(有同源同种说和同源异支说)，而使用 gonggong 和它的变异形式如 hehe 或 konkon，kuokuo 等这一名称指标口弦这件乐器的民族，如甘肃南部藏族、西藏东南部珞巴族、青海西南部舟曲、迭部县藏族，甘肃、宁夏的汉语人群及使用汉语的回族和某些双语人群，几乎都生活于古氐羌人的故乡，生活于今天保留古藏语、古羌语最多的安多藏语方言区，和四川省西北嘉戎语、羌语地区。[②] 因此安多方言和羌语、嘉戎语区——所谓“民族走廊”地区语言的特点就值得特别注意，口弦名称读音与古汉语的联系也值得加以研究，因为藏缅语与汉语有同源关系。

从语言学来讲，藏缅语普遍采用的，是声、韵、调分析法，再用音位分析法加以补充。它有明确的位置概念，在音节前头的是声母，在后头的是韵母，声、韵、调相互制约，语音的发展以声、韵、调为单位互为条件。下文着重分析藏缅语口弦读音的声、韵、调，又因为藏缅语在中古以前，是以声为主的语言，故韵和调只略作分析，并在本语族内部各语言中发现与本章语音分析有关的材料，这些语言均有亲属关系。

---

① 以上各族语言简志，民族出版社，1985—1988 年。参考《中国大百科全书·民族卷》，中国大百科全书出版社，1986。

② 黎宗华、李延恺：《安多藏族史略》，青海人民出版社，1992。

[A] 声

上文藏缅语各族口弦名称的读音，除摩梭人的 kwuokwuo 带有 kw 这样的复辅音声母外，其他均含有 k、g、h 这几个字母，它们都是单辅音声母，k 是清塞音，不送气，g 是浊纯塞音（不带鼻冠音），k－g 正是清浊配对，符合藏缅语特征，且都在舌根部位发声。而 h 则是清擦音，送气，但没有浊音配对，这也符合本语族特点。发声部位在喉，k、g、h 三个声母它们的位置均靠口腔后部，而这正是安多藏语发音愈靠后部愈古老的规律。

在我们这里涉及到的民族语有藏、独龙、珞巴、景颇，纳西、彝、哈尼、傈僳等古氐羌系民族，各族声母数量、特征、发音部位均有异同，试比较上述各族声母，可知藏语只有 k 和 h，没有 g，但这只是拉萨（卫藏方言）话，在安多方言中，声母多达上百个，其中包含有 g 这个浊纯塞音声母。彝语则 k、g、h 均有。哈尼语、纳西语、独龙语、傈僳语均无 h 这个喉位声母。与安多藏区接近的珞巴语也是 k、g、h 都有，如此可知，北部语群反映的藏缅语古老面貌就是这样，而已经在数千年南迁过程中散居中国西南大江河谷和纵向山脉地带的南部语群则失落了在口弦名称上反映出的“h”这个声母，不过，居于南、北两大语群之间、生活于四川凉山地方的彝族则正是用 h 声母表达口弦词语：hehe 或 maganghehe（注：magang 是 3 的意思，即三片簧口弦）。

现在要证明的是，k、g、h 三个声母怎样借用互转，并由此证明带 k、g、h 的口弦名称是同源的？

在论述语音问题之前，首先把调值符号列出，以便检阅：

˧˩ 31、˧ 33、˧˥ 35、˦˧ 43、˦ 44、˥˦ 54、˥ 155

（1）舌根塞音 k 与小舌塞音 g 的对应：

羌	嘉戎语	汉语意义
ko˥ ko˧	wugui	里面

（羌语和嘉戎语保留古藏语、羌语原始面貌最多，且都含有 k、g 两个单辅音，又可互转，与藏语、普米语、景颇语、彝语有许多同源词其意义是显而易见的）。①

（2）同一语言中方言里的清—浊声母对应：

绿春哈尼语	碧约哈尼语	汉语意义
gu̱˧˩	kv̱˧˩	缝

（哈尼语属缅彝语支（Burmese-LoLo），与古藏语关系密切，语言内部不同方言的清—浊声母对应，反映了古代语言语音的状况）。②

（3）浊声清化的 g－k 声母对应：

---

① 孙宏开：《羌语支属问题初探》，民族语文研究文集，1982。

② 马学良、戴庆夏：《彝语支语音比较研究》，民族语文研究文集，1982。

哈尼语	拉祜语	汉语意义
ga ˩	ka ˧˩	听见

（这种对应决非偶然，而是历史上的 g 浊音声母词演化为 k 清音声母词的遗迹，故使用浊声母 g 为声母的口弦名称可能更为古老）。[1]

（4）浊音对应浊音，清音对应清音：

彝语	哈尼语	傈僳语	纳西语	藏语	羌语	汉语意义
gu ˧	ry ˩	ku ˧	gu ˧	dgu	xgue ˧	九

（彝语支语言和藏缅语族语言有共同来源，其声母清浊状况可能反映了上古语言未分化前原始母语中 k－g 可以互转的状况）

（5）本语族同源词中 k－g 对应：[2]

汉语意义	白语	怒语	纳西语	傈僳语	藏语	彝语支各方言
身体	tsh ˥ kw ˧	˩ tqhi ˥ gw ˩	gw ˩ mu ˩	go ˧ dy ˩	su ˩ kuy ˧˩	gu ˥ tha ˩（巍山）
					ku ˥	gw ˧（喜德）
						gr ˩ po ˧（阿细）
						gr ˧ tshl ˩（大姚）
						gr ˧ tshi ˧（昆明）
荞	ky ˦			gua ˩		ŋgr ˧（巍山）
						gw ˧（喜德）
						ko ˩（阿细）
						go ˩（文山）
						go ˧（禄劝）
						gu ˧（昆明）

		撒尼语		哈尼语	
爱	ko ˦	ga ˩	go ˩	ga ˩	ka ˥
舞	ko ˧	gw（喜德）			
		go ˩（寻甸）			
		go ˧˩（盘县）			

---

① 马学良、戴庆夏：《彝语支语音比较研究》，民族语文研究文集，1982。

② 赵衍荪：《白语的系属问题》，民族语文研究文集中，1982，号内的地名为讲同一语言或语支的地区。

（6）白语中的浊音清化，k－g对应：①

大理话	剑川话	汉语意义
ga ˧	kā ˧	减
ga ˩	ka ˩	说

（7）白语中的汉语借词，k－g对应：②

汉　语	白　语	语　义
gan	kã ˥	甘

（8）与藏语十分接近的门巴语方言中k－g对应：③

文浪话	麻玛话	语　义
gle ˦˥	kle ˦˥	桃仁
gop ˦˥	kop ˦˥	吐
gor ˦˥	kor ˦˥	石头
gat ˦˥ pu ˥	kat ˦˥ po ˥˧	老人

（9）基诺语中汉语借词读音k－g对应：④

汉　语	基诺语	语　义
gòng	ko ˦˥	共
gāo	kɔu ˧	高

（10）与壮侗语族接近，但仍属汉藏语系语言的比较：

仡佬	壮	傣	侗	黎	苗	瑶	汉语意义
KlD ˦˥	kjau³	hò	ka：u³	gwou³	hou⁵	goŋ³	头

（这里可见到h－k－g之间的互转关系，对于藏缅语内部的同样情况可资比较。）至此，对于本语族里诸语言的口弦名称的清—浊即k－g对应关系已多有举例。这一类例子还有不少，如汉语意义“弯”，景颇语为ko ˩，而傈僳语则读为go ˧；藏语“听见”一词，在道孚话中读为go，而在拉萨话中读为kho¹²，凡此等等，兹不再赘举。不过，我们可以肯定藏缅语言中存在清—浊互转或浊音清化的事实，所以，结论必然是：

口弦名称：

gonggong可以读作kongkong、koŋkoŋ或kwuokwuo。⑤ kegu也可以读作gugu。

---

① 徐琳、赵衍生：《白语简志》，民族出版社，1984。

② 同上。

③ 陆绍尊：《错那门巴语简志》，民族出版社，1986。

④ 盖兴之：《基诺语简志》，民族出版社，1986。

⑤ Giuseppe Tucci and Walther Hessig：《西藏和蒙古的宗教》中文版，P. 6：“浊塞辅音”（g、j、d、b、z）处于同一个词（也就是一个音节）的开头处时，原则上应读作清辅音（k、c、t、p、ts），但其音调要低一些。……如gan，读作kang。这也从语言学上证明，本章所论为确凿事实。“贡贡”（gonggong）可以读作“口口”（koukou）或“岗岗”（ganggang）。Tucci和Hessig引用的是1966年莱顿《东方学丛刊》第一编，L. Petech的原则。

单音节的口弦名称如 gao、gang、gian，以及部分音节相同的口弦名称 zhangong、maga、maguo、mongguo 等，就可以与 kuo(藏)、koukou(回)、kouer(回)、gai、koubagong、shinkao(黎)相通了，由此证明这些名词("口弦")有同源关系。

2. 藏缅语群语言，与古汉语关系是同源共祖的，因此，古汉语语音和少数民族语言对汉语的早期借用词可以反映 k－g－h 之间的关系。例如"哥"，哈尼语读作 go ┤，古汉语为 kâ 平；"高"，哈尼语读作 go，古汉语为 kâu 平；"街"，哈尼语读作 ga，古汉语为 kâ 平；"过"，哈尼语读作 go，古汉语为 kuâ 去，等等。我们在这里集中讨论汉语中的情况。

迄今所见到的介绍各民族口弦的文献，往往把它的读音译成如下汉文：

▲honhon、hoŋho、hoŋhao、K′oŋk′oŋ (布农族)
禾禾 洪贺 洪号 岗岗

▲hehe、maganghehe (彝族)
和贺 麻岗禾贺

▲kongkong、kegu、gugu、kwuokwuo (纳西族)
控孔 可谷 古谷 岗岗

▲gang (独龙族) maguo (傈僳族)
岗 马戈

▲gonggang (珞巴族) gonggong (藏族)①
共岗 贡贡

▲gian、gao、kuo、K'oŋK'oŋ (藏族)
坚 嘉 高 空空(孔孔)

▲maga (哈尼族) zhangong (景颇族)
马嘎 占共

▲koukou、kouer (回族/穆斯林)
口口 口儿

以上汉字字音今古音韵对照如下(古音以《切韵》为准)②并把同纽字排在一起，便于比较：

今音 汉字 古音韵
hé 禾、和： 合口平声戈韵匣纽，户歌切。

---

① 李卉：《台湾及东亚各地土著口弦之比较研究》，引刘咸(1940)："每天我在楼上写作时，索郎仁清的七岁幼女荣中，时常上楼，倚在扶梯脚边弹'贡贡'，洋洋的音调，有点象琵琶，……'贡贡'是西戎小儿女们必有的乐器；……'贡贡'是青海西戎形声的名称，实际上是一个竹制口弦"。青海西戎，就是今天称为藏族的土著人民。

② 丁树声：《今古字音对照手册》，中华书局，1981。

hé 何：合口平声歌韵匣纽，胡歌切。①
hè 贺：合口去声歌韵匣纽，胡个切。②
huó 和：合口去声过韵匣纽，胡卧切。
Huáng 黄、(簧)：合口平声唐韵匣纽，胡光切。
Hóng 洪：合口平声东韵匣纽，户公切。
kě 可：合口上声歌韵匣韵，枯我切。
kōng 空：合口去声东韵匣纽，苦红切。
kǒng 孔：合口上声董韵匣纽，康董切。
kòng 控：合口去声送韵匣纽，苦贡切。
kǒu 口：合口上声厚韵溪纽，苦后切。
gē 戈：合口平声戈韵见纽，古禾切。
gǎng 岗：合口平声唐韵见纽，古郎切。
gòng 贡：合口去声送韵见纽，古送切。
gǔ 谷：合口入声屋韵见纽，古禄切。
gu 古：合口去声姥韵见纽，公户切。
Jiān 坚：合口平声先韵见纽，古贤切。
jiā 嘉：合口平声麻韵见纽，古牙切。
gāo 高：合口平声豪韵见纽，古劳切。
gòng 共：合口去声用韵见纽，苦红切。

以上字音可依古汉语语音韵指出如下特点：

(1) 多在喉位发音，如匣纽字在深喉，见纽字、溪纽字在浅喉。

(2) 作为声母，基本上是浊音，清化后则有清—浊对应，可以互转相谐。

(3) 上古发音部位相同的塞音可以互谐，是古汉语一条规律。③故匣纽字可以互谐通转，禾、何、和、贺、黄、簧、洪等作为乐器名称读音的记写汉字，在音、韵上是同源、同一的。同理，溪纽字如可、空、孔、控、口，见纽字如戈、岗、贡、谷、古、坚、嘉、高、共等，也是在音、韵上同源、同一的。共字古音入群纽，而中古音系群纽为 g，按此时代，k、kh、g、x、y 等母大致可以互谐。而上古汉晋时代，群纽与匣纽并列，可证共字与匣纽字也可以互谐，读音通转假借是为必然。

(4) 汉语上古时期(1100. B. C — 2. A. D)即周秦到东汉的特点是：谐声字之

① 李方桂：《上古音研究》，商务印书馆，1980。中古以后，辅音韵尾 r 失落，实际成为 ga，可参考哈尼语 maga 和其它一些带 ga 音节的口弦名称。中古以前，何、贺读音为 gar 和 garh。

② 李方桂：《上古音研究》，商务印书馆，1980。

③ 同上。

读音,必与声母同。声母在某韵,从其声者皆与之同韵。①

(5) 按反切法②,上字与被切字为双声,下字与被切字为叠韵,皆可互转。所以,贡(古送切)与古可以互转,坚(古贤切)、岗(古郎切)也与古谐。类推之,以上汉字古音,大多可以在读音上互谐通转假借。③

[B] 韵

在藏缅语族各语言中,一个非常显著的特征就是:声多则韵少,声少则韵多。例如藏语中,卫藏方言声母有 30 多个,韵母有 60 多个;康方言声母有 50 多个,韵母有 40 多个;安多方言声母有 100 个左右,其韵母则只有 30 多个,并且主要是央元音特征,大多有 e。④基诺语声母有 46 多个,韵母只有 29 个;错那门巴语声母有 47 个,韵母有 75 个;景颇(载瓦)语有声母 28 个,韵母却有 86 个;普米语有声母 65 个,韵母就只有 25 个;白语声母有 21 个,韵母 30 个;哈尼语有声母 30 个,韵母有 26 个;独龙语声母有 55 个,韵母有 132 个;彝语有 43 个声母,10 个韵母;纳西语声母有 39 个,韵母只有 15 个等。但也有大致声母、韵母是差不多数量的,也有完全一样多的如傈傈语声母、韵母都是 28 个。

我们先以公元 9 世纪左右藏文韵母为标准,来考查上文口弦藏语名称音读的韵母(韵尾)对应关系,"*"符为藏文转写标志。⑤

藏文单元音韵母有五个:*i、*e、*a、*u、*o。复元音韵母有三个:*iu、*eu、*au。辅音韵尾有九个:*-b、*-d、*-g、*-r、*-l、*-s、*-m、*-n、*-ŋ。由五个单元音韵母与九个辅音韵尾结合成四十五个带辅音韵尾的韵母:*ib、*id、*ig、*ir、*il、*is、*im、*in、*iŋ、*eb、*ed、*eg、*er、*el、*es、*em、*en、*eŋ、*ab、*ad、*ag、*ar、*al、*as、*am、*an、*aŋ、*ub、*ud、*ug、*ur、*ul、*us、*um、*un、*uŋ、*ob、*od、*og、*or、*ol、*os、*om、*on、*oŋ。由五个单元音韵母与七个复辅音韵尾结合成三十五个带复辅音的韵尾:*ird、*ild、*ind、*ibs、*igs、*ims、*iŋs、*erd、*eld、*end、*ebs、*egs、*ems、*eŋs、*ard、*ald、*and、*abs、*ags、*ams、*aŋs、*urd、*uld、*und、*ubs、*ugs、*ums、*ugs、*ord、*old、*ond、

① 姜亮夫:《中国声韵学》,世界书局发行,1936。

② 反切法,是中国古代为文字注音的一种方法:用两个汉字为一个被注字标音,前一字称为上字,与被注音字声母相同;后一字称为下字,与被切字韵母、声调相同。

③ 法国哈密顿(Jemes Rusell Hamilton)教授注研五代回鹘史料,引 7 世纪时汉语音读并列汉回对照表,可知唐五代时"哥"读 Ko,"可"亦读 K'o,并与 a 韵谐音,"合"读 ho,但对应 qa、yap、xap。中国学者如汪荣宝、唐钺在本世纪初也证明,古歌戈鱼虞模音读在汉唐之间读 a 韵不读 o 韵。提及这一点在于说明,以上歌、戈韵口弦名称记写汉字,古代可与 a 韵、u 韵、o 韵对应。故可知,以上汉字音读在古代 Ko=ga 或 gar 即接近"簧"之古音。

④ 瞿霭堂:《藏语韵母研究》,青海民族出版社,1991。

⑤ 同上,以下所引藏语韵母对应规律皆引自该书。

* obs、* ogs、* oms、* oŋs。这其中，安多方言没有复元音韵母、也没有鼻化元音，元音不分长短、它的带辅音韵尾的韵母比其他方言稳定、并且辅音韵尾最多。（即：－p、－l[～－t]、－k、－r、－m、－n、－g）。安多方言另一特征是只有 e、a、θ、o 四个元音能与辅音韵尾结合。在本章特别关注的是青海省藏区，农业地区只有－k、－r、－ŋ 或再加－个－n 作为辅音韵尾，有 33 个带辅音韵尾的韵母。（本节口弦名称藏语韵母－an、－oŋ 即在其中。）而上述所有这些特征证明，安多藏语是保留古代面貌最多的藏语方言。另三个韵是 a 和 o、g。

之所以从藏语韵母开始进行我们的探讨，是因为，藏缅语系各族（包括说汉语和汉藏双语的人群——回族/穆斯林）的口弦名称韵母的变化和对应，符合古藏语（9 世纪时）的韵母对应规律，从而标出它们共同的语源。

兹逐一证明之。

[藏族口弦名称]：

gao、kuo 同韵，而声母 k－g 已证明可以互谐，故，gao 就是 kuo，殆无疑义。

在康方言中，o 对应 oŋ 或 aŋ，所以 gao、kuo 可以与 K′oŋK′oŋ 同韵，因为在康和安多方言中，o－u 可以对应互谐，故可知，单音节词 gao、kuo 与双音节词K′oŋ K′oŋ同源。

根据藏语韵母规律，－n 和－ ŋ 为互补鼻音韵尾，并且前元音 i、e、ε 只与－n 结合，后元音 a、o、u 只与－ŋ 结合，所以－ an 韵实际上是 oŋ 或 aŋ 韵，故 gian 就是 K′oŋ 或 K′oŋK′oŋ，它的声母无须再证对应关系，而其韵尾 aŋ～oŋ 也与 ã～õ～ũ 对应，这样一来，Koŋ 也可以是 ko～go～ku～gu，对照纳西族口弦音读 kegu 和 gugu，参考安多方言马蹄寺话 u 可以是 e，则可以断定，kegu 也就是 gugu，而它们也一定与 ko～go 或 koŋkoŋ 同源。彝族口弦音读 Hehe，其声母 h 上文已证明可通谐 g～k 等声母，而按藏语韵，e 对应 o－u，则 hehe 也可以是 gugu 或 kegu 了。回族之 koukou，照理也可以与 koŋkoŋ、gugu、kegu、hehe 压韵互谐、对应通转了。另外，or 韵则又可对应 o～ε 或～i～u～ə，则甘肃地方称口弦为 Haorhaor，其韵尾按藏语韵可以对应 o～ε，故也可以通转谐韵于以上各韵了，Haohaor 的语源不正暗示了其与藏语的联系吗？按古汉语音韵学，koukou、hehe 与古“簧”字读音相谐，或竟可读若 gar 即中古时代“何”、“禾”、“和”。正好比民俗学资料显示的，甘肃地方叫口弦这件乐器为“簧簧”（ Haorhaor），则 hehe 也就是“贺”、“何”、“禾”、“和”或“簧簧”。①

---

① 牛陇菲：《古乐发隐》，甘肃人民出版社，1985；Niu Longfei，*The New Discovery in Music of Ancient China*，此书之第 296 页指出：“今甘肃省通渭一带地方，至今仍有鼓动之簧的遗存。通渭老乡，将这种乐器叫做‘嚎儿嚎儿’（读作 haorhaor）。此，当是‘簧’字的一音之转。”“彝语将‘簧’——口弦称为‘洪洪’，也就是‘簧’字的一音之转”。而洪洪、嚎儿嚎儿，正与前文所证之禾、贺、和等字谐韵对应。

关于辅音韵尾－g，与元音结合的只有五韵：* －ig、* －eg、* －ag、* －og、* －ug，反映在口弦名称音读上的只有－g，而没有元音结合，前文已列出，口弦名称的汉语译写，有许多匣纽字(母)字，如：和、何、贺、禾、簧、洪，作为同一语系的语言，汉藏语言有比较的基础，中国语言学家指出：

"中古汉语的匣纽字(ɣ－)多对音于藏语的 g 或前置辅音－k (kh)①：

中古汉字	古藏语	含义
ɣa 何	gal	为什么

这已是不可置疑的声母对应 ɣ－g (h－g 或 h－k、h－kh)。而作为辅音韵尾的－g(也就是后加字)，它的变化对应规律是②：

－g－k；　　－eg、－ag－ak；

－ig－ugək；　　－og－ok；

－uguk 或 ek。

在道孚话：－k 脱落，－eg、－ag 读作 a；－ig、－ ug 读 u；og 读 o。而 a～o～ə～u 可以对应，同时不同音韵尾也可以有压韵对应的例子如：－ag 韵在卫藏方言中为－a，在安多方言中则为－ak，a^2～ak 对应。而我们知道，在一些方言中，a 可以对应－g 或－n。所以，－a，也可以对应－an 或－aŋ，这就清楚地表明：－ aŋ～oŋ～ã～õ～ue 之间的对应转谐关系，换言之，辅音韵尾－g，可以与－ak～a～ŋ～n～aŋ～oŋ 等谐韵，也可以与－ã－õ－o－u－e 谐韵。

[C] 调

藏缅语族语言中，最古老的形态是无调的语言，如藏语安多方言，音节也十分简单。普米语只有两个声调，独龙语有三个声调，而且许多语言用声调区别词义的词只占全部词汇的极小比例。其他语言如：

[彝　语]四个声调：55\33\31\34；

[哈尼语]三个声调：55\33\31；

[傈僳语]四个声调：55\33\31\35；

[拉祜语]四个声调：55\33\31\35；

[纳西语]四个声调：55\33\31\13；

等等……

本语族口弦名称音读，只有单音节词、双音节词，并且大多无声调变化，显示了它们的古老面貌。③可以相信，那些带声调的口弦名称，必晚于无声调者。值

---

① 戴庆夏：《汉语与少数民族语言关系概论》，中央民族学院出版社，1992。

② 瞿霭堂：《藏语安多方言声韵演变情况提要》，载《民族语文研究文集》，青海人民出版社，1982，第 99 页。

③ 王远新：《中国民族语言学史》，中央民族学院出版社，1993。Wang Yuanxin, *A History of Linguistic Research on Minority Language in China*, pp. 54—55。

得注意的是，珞巴语没有声调，其口弦名称音读与安多藏语相同，其间必有深远联系。

三、从跨语系（族）语言比较推测口弦的起源

1. 台湾高山族群布农人的口弦名称音读，与藏缅语群各族使用最多的、又是同源或同一词的变异音读的名称，有相同的变化规律：

▲声母遵循 k～g～h 对应：

honhon～koŋkoŋ～gonggong，由于 k 是清塞音，有可能是它的浊塞音 g 清化的结果，故可推测，koŋkoŋ 晚于 gonggong（藏族、珞巴族）。h 是清擦音，没有浊音配对，而古汉语中声母 h 可以与 k、g 两音对应互谐。古汉语中的匣纽字（γ）也可以与藏语中的 kg 对应。

▲韵母遵循 n～ŋ～o～u 对应：

honhon、hoŋho、hoŋhao、kóŋkóŋk'oŋkuk'oŋkuo－n、－ŋ 是互谐的鼻音韵尾。－o、u 是可以互谐的单元音。这些均与藏缅语中情况是一样的。

2. 日本语的口弦名称音读 kaoken、gaogen，也是遵循着声母清—浊对应 kg，韵尾、n 则同音同韵的规律。

3. 色诺依人与塞芒人、特米亚人的口弦名称音读 genggong，韵尾与藏族、珞巴族完全一样。第一音节 e 元音与第二音节 o 元音对应，geng 就是 gong，符合藏缅语规律，所以，genggong＝gonggong 应无疑义。

4. 英格兰人的口弦名称音读 gewgaw，在中古时代的英语，u 对应 w，－aw 对应 ag。如“法律”这个词：－Lagu～Law，而由于古诺尔斯语的入侵（800A. D. ～900A. D. ），结果－aw 也可以对应－og，肯定有了声调变化，即 gèwgaw，又因为古英语中 e 可以对应 a，所以，两个音节实际是一样的：gàwgaw，我们有理由相信它的出现比藏缅语口弦名称晚，并且由于音读非常接近，也有可能是同源的，因为 w 对应 og，所以 gawgaw＝goggog，也对应于 gonggong。其它属于同语系同语族的语言如瑞典语的口弦名称 munngiga 的后两个音节，德语口弦名称 maulgeige 均可以谐音谐韵，古英语韵尾－e 正对应－a，由于本语族也有清—浊对应并且在五百年前大多清化，即 b、d、g 变为 p、t、k，这一现象提示了两点，即浊塞音 g 为声母的词在五百年前出现的可能性极大；其二是 gewgaw 也可以读若 kewkaw，与摩梭人的 kwuokwuo 极为接近，而北缅甸克钦人（Kachines）口弦音读几乎与藏缅语族和这里的日尔曼语族口弦音读一样：gongina。

5. 单音节相同或单音节词相同的现象很多，而且也大多可以互谐对应，如：－hau～koa（鄂伦春族）；－koŋ～－ku，－kao～－kou～－kau（布农族）；－gaŋ～－gua～－gian（排湾族）；－or～－ot～－ok～－ɔx（阿美族）；gai～－kao（黎

族）；～－uo～－ao～－an～－oŋ（藏族）～－uo（傈僳族）～－ang（独龙族）～－ga（哈尼族）。这些古韵，也有北婆罗洲 Murut 人以及 Kadazan 人口弦音读 bungkau 的尾韵完全通谐对应，即－au～ou～ao～oŋ～aŋ 等。值得注意的是，凡以上各类声或韵、调莫不可以在古藏语中观察到相应的通转对应规律，岂是偶然乎？

依笔者从以上语言学资料及比较研究推测，首先是语言学问题，再次是口弦的传播问题，最后是起源问题。

从语言学上来说，口弦名称反映了口弦这件乐器可能有多元的起源，东北亚及中亚可能是一个中心，我称之为"北方型"，以金属为主要材料。东南亚及东亚内陆可能是一个中心，我称之为"南方型"，以竹木为主要材料。所以，阿尔泰语系诸族之口弦名称及形态存在相似之处，汉藏语系诸族之口弦名称及形态也存在相似之处。口弦名称音读上的跨语言的相似性，反映了它们间的同源或传播的关系。从一般语言学规律讲，同源词愈多，愈反映两者之间的紧密联系，甚或是源与流的关系。（我们在论证中，省略了其它大量非音乐的同源词。）既然无声调词最古老，又存在于当代相对后进的民族中，则浊塞音声母无声调双音节词：gonggong 及其有限变异形式应是最古老的。古汉语之"簧"字可以追溯到《诗经》或之前的时代，则因为"簧簧"与 kóŋkóŋ 或 gonggong 相通，或是先有 gonggong 之名，后造"簧"字以形声会义吧，此则簧字为翻译古羌藏语的记写字。那么至少也可以追溯到孔子之前，比之欧洲口弦不知要早多少年！① 以本文比较研究的文化主体言之，则南方型口弦名称反映的语言学问题最典型、最丰富，同源词的分布地区十分宽广，且可以观察到一个"流向"，中国各民族语言，北方调少而南方调多，汉藏语言声调是后起的，正说明了如同在藏缅语族中的情况，无调语言如珞巴语、安多藏语、嘉戎语等均在秦岭南北，可知民族流向，是自北向南，此其一。其大致路线，正是被称为"人类学走廊"的青—甘—陕—川—滇—缅道，古人类集团沿着青藏高原东南沿，自纵向河谷地带向南迁徙，此其二。从历史学、考古学可知，曾发生过古氐羌人民大批南迁，沿走廊地带播撒，生成今之藏缅系民族。②这也就是口弦流传的路线和方向：自云南入中南半岛，再下到马来半岛进入婆罗洲及印尼群岛，此为西线。一支入海进入台湾，再传至菲律宾，进入北婆罗洲，此为东线。这两条古道，正恰巧与新石器时代华南式有段石斧传播路线重合，③决非偶然，因为，口弦极可能产生于母系的新石器氏族社会。当时，或有陆桥可通于海岛之间，或可有筏子作舟，而泛于南海，这
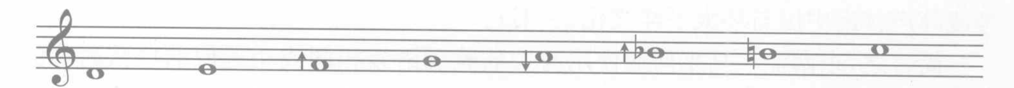
---

① 《日本音乐大事典》"口弦"条说，欧洲14世纪才发现有这种乐器，并且多为北方型。有意思的是，北方型多是马蹄型，又多为马上狩猎游牧民族所用。宋代文献记载中（如陈旸《乐书》）已有金属口弦，所谓"铁叶簧"，元、清两代也多记有这类北方型口弦。

② 李昆声：《云南原始文化族系试探》，1979。

③ Fritz A. Wagner, *Art of Indonesia* 第一章，新加坡，1988。

也有人证明过。①

因之，(南方型)口弦之起源，推测起来，应当在青藏高原东南部，具体就是在黄河、长江发源之河曲地区，为古氐羌族所发明。今之黄河源头地区，古代称为析支，为赐支羌住地，上古文献如《禹贡》、《后汉书》，中古文献如《唐书》均同，只是中古唐代该地区又为吐蕃苏毗、多弥部落生息，称为星宿海。值得注意的是，今天之甘肃河曲地区迭部、舟曲县等地，仍有竹子生长，仍有口弦制作和弹奏，仍流行于人民中间。②这地方，印合着古代史籍中的"附国"，元代马端临《文献通考》中说，其地在蜀郡(四川省)西北，而俗好歌舞，乐器有簧和笛。簧就是口弦。一个音乐学的有趣事实是，青、甘、陕、川、滇地区即"人类学走廊"地区，今天藏缅语族的民间音乐，常带有口弦谐音列中择用的音阶或音列结构，而且高次谐音(9～16)中的特殊音律亦见之于走廊地区民族民间音乐：



常常构成 la－do－↑re－mi－sol－↑la、do－re－↓mi－↑sol－sol－sol－la 以及 sol－↓si－do－re－↑fa－sol、do－mi－sol－↓si－do、↓mi－sol－la－si－♯do－mi、la－↓do－re－mi－↑sol－la 等音列。这也证明口弦对形成民族听觉习惯由来已久的影响。③本文作者从语言学比较上推测的口弦之发生地区及传播路线，还可以引证民族学、历史学、考古学文献作背景。

台湾刘咸氏把口弦的发源地定在印(Indo)、缅(Burme)、云(Yuna)、暹(Thai)交界处，并以此为中心，西出而抵印度；北走而至甘肃、青海、西藏、蒙古到达北京；东传一支到缅甸、云南、越南、海南岛、台湾、琉球、日本北海道，另一短支到四川省为今彝人所用。发明之民族则为海洋系蒙古人(Oceanic Mongol)即印度尼西亚系人(Indonesians)。④

此一论说失误在于，流播方向和路线不能证合于古代民族迁徙事实，而乐器在上古是随人而走的。其次发源中心还可向上推移而至青甘藏区，刘氏所谓"中心"，却只是传播较集中的地方罢了。再次，发源地既误，则其主人必误，古印度尼西亚

① 邱新民：《东南亚文化交通史》，新加坡亚洲研究学会、文学书屋联合出版社，1984。

② 藏族学者扎西东珠与作者通信中告知最近的情况，世纪初的文献如于式玉教授青海藏区考察文集也记有口弦。

③ 中国学者指出，口弦产生于新石器时代晚期(大约在 5000B. C. －2000B. C.)，如应有勤、孙克仁：《口弦的综合考察》，载《中国音乐学》1988 年第 2 期、曾遂今：《口弦的科学价值》，载《音乐研究》1987 年第 1 期、曾令士：《单簧口弦的唱名与记谱》，载《音乐探索》1991 年第 4 期、曾遂今：《口弦的发音原理初探》，载《乐器》1986 年第 4 期；西方学者如 C. 萨克斯《比较音乐学》等，均持此论。

④ 刘咸：《海南黎族人口琴之研究》，载《民族学集刊》第 2 期，1940。

人分布于华南广大沿海弧形地带，属百越族之一支，他们操原始马来语，撤出大陆亦早。但从语言学比较上说，藏缅语各族的“根”，在古青藏高原，所以，口弦的发明权应属氐羌民族，即大陆蒙古人种，而非海洋系蒙古人种。不过刘氏指出，口弦为东南亚古文化特质之一，却是对的。

以来半岛之土著特米亚人(Temiar)，是塞诺依族(Senoi)的分支，属尼格罗—澳大利亚人种，为尼格利佗人与原始马来人混血后裔，至今仍保留母系氏族社会残余，操南亚语系马六甲语族中的一种土语，北婆罗洲的卡塔赞/杜宋(Kadazan/Dusun)今属南岛语系印度尼西亚语族，素与中国文化有联系，许多文化事象接近中国华南民族。台湾之布农人也是印度尼西亚语族，有学者证明，高山族群实为大陆南迁入海之古越人后裔。其他，如菲律宾土著人民以及印尼巴厘岛人，亦与大陆人种南下入海密切相关，此民族学背景大都为各国学者赞同，可视为学界共识(参考凌纯声:《南中国与环太平洋文化》一书)。

简言之，东南亚—马来西亚使用与大陆藏缅语族相同或相近似的口弦名称的民族，以今天之语言系属、文化特色来说，似难以思议，何以如此？

鄙以为至少有几种可能：一是在民族迁徙的数千年历程中，借用他族之文化。二是类似文化基因的飘流，孤立地出现在以上民族中。三是在太古时代，古代母语尚未分化的时候，东南亚古人类尚活动在大陆南方，使用着相同、相近的极古老语言，又与中国西北古人类文化有交流(这已为考古学所证实，如何源地区、岷江上游、青藏高原等地之古陶器类型、大石文化、古船棺葬、岩葬习俗等①)，在新石器母系氏族社会时代，即已共同使用了相同或相近的口弦名称，其语源出于古氐羌语。而无论出于哪一种可能，都是传播的结果，其间可能存在一个“二传手”，即通过华南古民族传播于南洋群岛。因为古代华南有马来人—印度尼西亚系人活动，有人种的联系。从语言上讲，也存在一个台语、加岱语和印尼语的同源关系。②又因为南洋印度尼西亚系人民是华南古越人迁徙去的，古越人是南洋印度尼西亚语族的来源，③所以，将来源更古的口弦名称播撒于今中国台湾、菲律宾、婆罗洲、巴厘岛及马来半岛地区，是完全可能的。故前引台湾刘氏40年代之言说：口弦的发明者是印度尼西亚人，应当改成传播者方才准确。

结束本章的时候，笔者愿意再次指出，中国与马来西亚之间的文化联系，是极为古远的，本章仅从口弦这件乐器名称的历史比较语言学角度，再次证明了早已为

---

① 童恩正:《近年来中国西南民族地区战国秦汉时代的考古发现及其研究》。

② P. K. Benedict, *Thai, Kadai And Indonesion: A New Alignment in Southeastern Asia*; 以及倪大白《中国壮侗语与南岛语》，载《中央民族学院学报》，1988年第3期；《试论台语的系属问题》，载《第十五届国际汉藏语言学会议论文集》。

③ 凌纯声:《南洋土著与中国古代百越民族》，载《中国学术史论集》第四册。

考古学、民族学、人类学和历史学界共同确认的结论罢了。今天东南亚，包括马来西亚在内，表面的强烈伊斯兰文化色彩以及随处可感受到的印度文化影响，并不能掩盖马国文化深层中那闪光的中国文化的古老因子。若说伊斯兰文化、印度文化是今天马来族或其它民族的主体文化、固然也对，但却更多地是借用文化(Cultural Borrowing)，而大陆文化，主要是中国文化，对于马来西亚人民，却是早已溶入血液、浸入灵魂的深层文化内核(Cultural Core)，也更本质地决定着人们的价值观、世界观和人格心理气质类型。

悠悠口弦，乐调声声，仿佛在轻吟浅唱着一首古老的旧世界之歌，它随着青藏高原的风，吹向纵谷河川、播向碧海南洋……

但愿，我们能听懂这支歌。

(原载《中国音乐学》，1997 年第 1 期)

民族音乐学地解读《圣经》[1]

陈铭道

引　　论

《圣经》,英文 the Bible,出自希腊文 biblia,原意为“一捆蒲草纸书卷”,并无“圣”和“经”的意思,所谓“圣经”是按中文习惯创造的译名。“圣经”一词通常有三个含义:1)“基督教新教圣经”,包括《旧约》(the Old Testament)和《新约》(the New Testament)两部分;2)“基督教天主教圣经”,除《旧约》和《新约》两部分外,还收有《次经》(Apocrypha);3)“希伯莱圣经”,又叫“犹太圣经”,专指“基督教圣经”中的《旧约》。希伯莱《圣经》主要用希伯莱文写成,部分章节为亚兰文(Aramic)。《圣经》是希伯莱民族的文学遗产,也是人类文化史上最重要的著作之一,上千年来,已成为世界上发行量最大的书籍。从史料角度看,《圣经》记录了亚洲、欧洲、非洲一些民族古代的经济、政治、社会、文化、民俗等各方面的情况,哲学、伦理、历史、艺术皆有所涉及,是研究一些古代民族的音乐文化及西方音乐史不可多得的珍贵文献。可以说,要了解世界文化,必须了解《圣经》,要把握西方文明,厘清西方音乐的来龙去脉,必须对《圣经》下一番功夫。

西学东渐,《圣经》对中国产生了重大影响[2],几乎所有中国的现代著名作家,

---

① 本文写作过程中,蒙中国音乐学院外事办公室全力支持,得到以色列驻华大使馆文化和学术事务二等秘书 Omer Caspi 先生及其助手石春暖女士的帮助——馈赠各种书籍;此外,更承中央音乐学院陈自明教授盛情提供非常重要的参考书,并烦劳中国音乐学院音乐学系五年级学生皮全红搜集、翻译了部分英文资料,谨此题注,鸣谢。

② 洪秀全、孙中山,明显地受到了《圣经》的影响,此论当无争。

都在自己的著作中引证、评述或介绍过《圣经》[1]；很多《圣经》中的词语、典故也已为中国人所熟悉，成为现代中文的词汇。近年来，随着中国改革开放的深入发展，我国正昂首阔步地走向世界，对《圣经》进行评介、研究的著述也日益增多，希伯莱学（或称犹太学）已不再是学术禁区，本文取民族音乐学的角度，研读《圣经》，因《新约》成书较晚，所以只讨论"犹太圣经"，即《旧约》。本文不涉及任何国际政治问题和民族争端。

《圣经》中有不少音乐术语，并有大量文字述及犹太圣殿的乐器。当然，不是所有有关音乐的细节都能知道，麻烦更在于至今无法准确地理解当时用来描述音乐的术语的含义，然而，如果认为《圣经》中所提到的乐器已在古代西亚流传，音乐活动（包括宗教祭祀的音乐活动）也相当普遍，大致不会错。此外，当代的民族音乐学研究和无数的考古发现仍在揭示我们至今还不知道的很多东西，因此，我们只能就现有的材料，借助比较的方法，非常谨慎地做出推断；不过，笔者相信，这也很难避免将来被不知从什么地方冒出来的文物抽一记响亮的耳光。尽管如此，这件事也得冒险去做，至少在挨耳光以前，可以弥补现行的转相"引用"的西方音乐史教材中为良知所不能容忍的缺漏。两"希"（希腊—希伯莱）文化，对整个人类文化产生了巨大影响，而我们所接受的西方音乐史教育，只告诉了我们非常有限的古希腊的情况，希伯莱的情况则付之阙如；于是，西方音乐史成了一条腿，笔者想借助巨人的肩膀为之装上条义腿，至少在被后出文物的一记重勾拳揍翻以前，咱们可以瘸着走几步。

《旧约》系犹太教经典，分为三大类：律法书，5 卷；前、后先知书，8 卷；作品集，11 卷；共 24 卷，因此，《旧约》又称《二十四书》。基督教接受《旧约》为经典后，把《撒母耳记》、《列王纪》、《历代志》各分为上、下两卷；把《十二小先知书》分为 12 卷，《以斯拉—尼希米记》则被分成《以斯拉记》和《尼希米记》两卷，于是，《旧约》的总卷数在基督教经典中成为 39 卷，分类方法也有所不同。《圣经》有很多版本，本文主要采用中国基督教协会 1988 年印"串珠本"上帝版，必要时参较其他文本（见参考书目）。

一、历 史 背 景

要对《圣经》进行民族音乐学的研究，当然必读《圣经》，开卷伊始，马上就面临大量的历史事件，其中，绝大部分是犹太史，因此，为了避免迷失方向，更为了叙述

---

① 详细地逐一罗列、引证，既使本文枝蔓，也超出本文的范围；现代中国文坛群星璀璨，仅就我这凡夫俗子肉眼所见之卓荦大者，举如后：鲁迅、茅盾、郭沫若、郁达夫、巴金、曹禺、冰心、田汉、闻一多等大家笔下，均多次出现《圣经》中的词语和典故。

的方便,在进入正文以前,有必要用几个段落对这段数千年的历史做一简要的概述。

其实,有关犹太人历史的主要资料也还是《圣经》,如果《圣经》中的记述可信,那么犹太人的历史可以追溯到远古时期。《圣经》说,上帝要亚伯拉罕离开他的故乡乌尔(Ur),到后来称为巴勒斯坦的地方。上帝说要把这个地方赐给亚伯拉罕的后代①,但他们必须先在外地作为受迫害的外来人度过四百年岁月。正如上帝所预言的,亚伯拉罕的孙子雅各,又名以色列,为饥荒所迫,率领全家前往埃及。《圣经》中有关约瑟及其兄弟们的故事动人地描述了这些情况。他们在歌珊(Goshen)②定居下来。雅各的子孙约有七十人,形成了犹太人的十二个支派。后来生齿日繁,埃及的法老深为忧虑,采取了严峻措施不让他们再增殖并把他们管辖起来③。这时,摩西作为先知和上帝的代言人,把雅各的子孙带出埃及,回到上帝许诺给亚伯拉罕的土地上,这段历史记录在《出埃及记》中。在种种艰难困苦中,他们在西乃的荒漠地带流浪了近40年,在这期间,摩希颁布《十戒》和《约书》④,他们发

① 《圣经·旧约·创世纪》第12章:第2—3节;本文所引用的《圣经》,按通用方式作注,如,上引写为(创12:2,3),随文夹注,不再另注。基督教新教《圣经》卷名通用缩略语,见下:

新教《旧约》卷名	缩略语	创世记	创
出埃及记	出	利未记	利
民数记	民	申命记	申
约书亚记	书	士师记	士
路得记	得	撒母耳记上	撒上
撒母耳记下	撒下	列王纪上	王上
列王纪下	王下	历代志上	代上
历代志下	代下	以斯拉记	拉
尼希米记	尼	以斯帖记	斯
约伯记	伯	诗篇	诗
箴言	箴	传道书	传
雅歌	歌	以赛亚书	赛
耶利米书	耶	耶利米哀歌	哀
以西结书	结	但以理书	但
何西阿书	何	约珥书	珥
阿摩司书	摩	俄巴底亚书	俄
约拿书	拿	弥迦书	弥
那鸿书	鸿	哈巴谷书	哈
西番亚书	番	哈该书	该
撒迦利亚书	亚	玛拉基书	玛

② Goshen,歌珊,今天尼罗河三角洲以东,苏伊士运河以西一带。

③ 从《圣经》的记述来看,这些措施不仅是严峻,而且实质上已经是迫害,如溺死男婴之类等于是屠杀,参见《出1:1—22》。

④ “十戒”,Decalogue,基本内容为:①独尊子和华为上帝,不可有别的神;②不可拜偶像;③不可妄称上帝的名字;④要守安息日为圣日;⑤要孝敬父母;⑥不可杀人;⑦不可奸淫;⑧不可偷盗;⑨不可作假证陷害人;⑩不可贪图别人的妻子和财务(出20:1—21)。关于“约书”和各种礼仪,详见《出20:22—33》;《出34:10—26》。

誓非上帝不信①，于是他们开始有了自己共同的宗教法规和民事“基本法”，这意味着开始形成一个“民族”。最后，摩西把他的人民带到了上帝“许诺”之地的咽喉地带。当摩西完成了使命，他随即离开了人间，于是由约书亚②把人民领入他们的故乡。

然而，《圣经》上记载的这些故事，只有极少部分情节为考古发现所证实。

此后，公元前 12 和 11 世纪期间，以色列人生活在部落分立的制度下，他们彼此之间以及与邻近的其他部落之间经常发生冲突。《士师记》相当详细地描述了他们这一段时期的生活。但是，在外界敌人、尤其是非利士人的压力下，这些部落不得不建立一个王国③。在开始的扫罗王(King Saul)时期这个王国还比较孱弱，但在以后的大卫王(King David，前 1010—970)和所罗门王(King Solomon，前970—930)时期就强大起来，威势登峰造极。大卫彻底战胜了非利士人和其他敌人，所罗门则把他从父亲那里继承下来的国土扩张到亚述(Assyria)和埃及这两大敌对国之间的全部土地上。标志所罗门时期光荣的顶峰是在耶路撒冷建起了圣殿，历史上把这座圣殿称为“第一圣殿”，它逐渐成了犹太人宗教和民族生活的中心(撒上、下，列上)。

所罗门王死后，公元前 933 年，居住在国家北半部的十个部落分离了出去，组成自己的王国，称为以色列(北国)。住在沿岸城邦的非利士人和其他臣属民族，重新宣告独立；而所罗门王国剩下的地区成立了犹大王国(南国)，仍以耶路撒冷及其圣殿为中心。这两个王国疆域很小，国力也较弱，但它们还自相残杀，自然日渐衰落。它们想方设法地保持了二百来年的独立。公元前 722 年，亚述征服以色列王国，毁灭了它的首都，并把有才能的人和富有的人流放到远处。犹大王国向亚述投降，称臣纳贡，虽因此而逃过厄运，但也只残喘了一百多年。在公元前 585 年，新巴比伦帝国的尼布甲尼撒二世(the Nebuchadnezzar II)占领亚述，其后，征服犹大王国并洗劫了耶路撒冷，夷平圣殿，把犹太人驱逐出去，很多犹太人被流放到巴比伦，

---

① 这是一个要用生命来践行的根本信仰，为了恪守这一信仰，他们无数的后裔付出了生命，《旧约》记载了一些悲壮感人的故事(马上 1:20—64；马下 6:1—11，18—31，7:1—41)。他们发誓以后一千多年，耶稣才诞生，因此他们的后裔犹太人不信耶稣基督，这是犹太教与基督教的根本分歧所在，在一定程度上也可以说是后世犹太人遭受磨难和迫害的重要原因。

② 约书亚(Joshua)，传说中摩西的助手嫩的儿子，85 岁时临危受命继承摩西，7 年间领兵作战，攻占耶利可城及迦南各地，后带领犹太十二支派定居迦南，繁衍生息，110 岁去世(书 24:29—30；士 2:8—9)。

③ 以色列人统一成一个民族的主要原因是非利士人的威胁，“以色列人只有联合起来才能抵御这种威胁。亚弗一战(公元前 1050 年)以色列人失败，随军携带的(至圣的)约柜也落入敌手，这是全民族的灾难。这一不幸说明，为了抵抗非利士人，这个民族必须有一个共同的领袖。”阿巴·埃班(Abba Eban)：《犹太史》，闫瑞松译，中国社会科学出版社，1986，第 22—23 页。

史称“巴比伦囚虏”。这是犹太史上最惨痛的国耻,犹太传统中称为“第一圣殿时代”的历史就此告终。

犹太人沦为巴比伦囚虏的时间并不太长,四十多年后,公元前539年,创建波斯帝国的居鲁士大帝(the Great Cyrus)攻占巴比伦,次年,他允许犹太流亡者回国。巴比伦囚虏中的一小部分,大约四万多人,趁机回到祖国,在那里他们作为一个附庸小国重新组织民族生活,花了20年时间,重建圣殿,此即“第二圣殿”。关于此后三、四百年犹太人的生活,情况不是很清楚,只知道他们先是归属波斯帝国,后来又臣服托勒米希腊人。不过历史学家的研究证明,正是在这个时期,犹太人的文化本体已经建立起来,并且得到了巩固。《妥拉》(the Torah,即《摩西五经》)最后定型,成为犹太人的生活纲领;《约伯记》、《路得记》、《雅歌》、《传道书》、《箴言》以及《诗篇》中若干优美的篇章,也在这个时期写成。

公元前334至328年,马其顿的亚历山大大帝建立起地跨欧、亚、非三洲的希腊帝国。在亚历山大死后,分裂出的塞琉古(Seleucid)王朝统治叙利亚一带。安条克四世在犹太人中深入推行希腊化政策,史称“希腊化”时期。公元前168年安条克四世宣布犹太教为非法宗教,禁止犹太人遵循《妥拉》教规,加速希腊化的进程。他采取各种措施制裁犹太人,并亵渎圣殿(在殿内为奥林匹斯主神宙斯设祭,用猪肉献祭);强迫犹太人吃猪肉,不吃者,立杀;行割礼者,全家皆杀,为之做手术者亦杀。《圣经》中记录了很多当时发生的可歌可泣的故事。为了坚守本民族的信仰,忍无可忍的犹太人爆发了一次大起义,重新获得独立。马卡比(Maccabeus)祭司家族领导了这次起义后来并建立了一个哈斯蒙尼祭司王朝。这个朝代的一些能干统治者使这个王国向四面八方扩张,到公元前150年,它的版图大致跟大卫和所罗门王国差不多(《次经》马上、下)。不过,好景不常,还不到一百年,公元前63年,罗马名将庞培攻占耶路撒冷。此后直到1948年,犹太民族不再有自己的国家。

罗马帝国征服犹太人以后,发生了一个重大的历史事件:犹太人耶稣大约于公元前7年诞生。耶稣曾就学于耶路撒冷的圣殿,大约30岁的时候到处传教,宣讲不同于犹太传统的新教义,这触犯到犹太教的利益并威胁到罗马人的统治,他的门徒犹大出卖了他,于是他被捉拿送交罗马人,罗马总督彼拉多下令把他钉死在十字架上;后来,在他所宣讲的新教义的基础上形成了基督教,他被奉为基督教的创始人。在罗马人统治时期,起初,他们并不太干扰犹太人的社团生活;但是,罗马总督横征暴敛,再加上宗教不同,民族之间的关系日益紧张并不断地产生摩擦,终于酿成公元66年的大起义。罗马人苦战七年,最终攻破马撒达堡垒(希律王的山顶宫殿),坚守堡垒的九百多犹太人宁死不降,先杀了老弱妇幼,然后全部自杀。圣殿作为抵抗的战场则被罗马皇帝狄托(Titus)及其士兵焚毁。屠城之际,一个犹太拉比(Rabbi,受过正规宗教教育的精神领袖和导师)约阿南·本·撒该(Hohanan ben Zakkai)设法逃了出去,在耶路撒冷西部海岸的詹尼亚(Jamnia)建立一个犹太教中

心，与其他拉比共同编定了《旧约》的全部正典。从公元前 9 世纪最早出现的片断材料到公元 90 年，历时 900 多年，《圣经 · 旧约》才得以定编；这个时间约相当于中国东汉和帝之季（际）（公元 89—105），当时佛教已进入中国，汉明帝永平 11 年（公元 69 年）已在洛阳建白马寺翻译佛经。

被罗马人灭国以后，犹太人并没有一蹶不振，在 115 和 132 年，他们又两度起义。西蒙 · 巴尔 · 科赫巴（Shim'on Bar Kochiba）最后领导的起义十分成功，他甚至铸造了钱币来庆祝这次起义。为了平定起义，罗马人损失惨重。公元 135 年，耶路撒冷失守，圣殿被焚毁，遗址按罗马人胜利后的习惯"被一对公牛犁为平地"。据说当时犹太人选出代表去对罗马人说他们愿意自动引颈就戮，但是请不要杀与世无争的拉比，留下他们去悉心研究经典，罗马人同意了；事实证明了罗马人的无知，他们根本不了解犹太经典对犹太人的重要性，留下拉比，就保留下了犹太文化的精髓。在以后两个世纪期间，被平定下来的犹太人在罗马所准许的拉比的领导下，得以维持一种社团生活；把《妥拉》繁衍成一个法律—道德纲领，即《米希拉》（the Mishna），这项巨大工作就是在这段时间完成的。

公元 636 年，阿拉伯人征服了这块土地，伊斯兰统治开始，犹太人社区获准在保护下生活。但在公元 717 年实行了对非穆斯林教徒的种种限制，社会和经济上的歧视日益加剧，犹太人的境况日益恶化。以后几个世纪，犹太人纷纷迁徙到其他地方；到 11 世纪末，最后只有几千个贫困的犹太人留在他们古老的家乡。事实上，在落到这个地步之前很久，犹太人早已开始成为散居世界许多地区的犹太社团了。

散居世界各地的犹太社团历时悠久的、悲惨得令人惊心动魄的历史，不属于本文的范围，但本文必须稽征他们所传承、保留下来的资料，我们不得不再用一些篇幅提供必要的背景。

公元 135 年西蒙 · 巴尔 · 科赫巴起义事实上是个悲剧，从那时起，犹太人就彻底失去了独立，耶路撒冷第二圣殿残留至今的西墙（又称"哭墙"）是历史的见证。其实，在这次起义以前很久，犹太人就开始在世界各地流散了（Diaspora）。公元前 538 年居鲁士大帝允许巴比伦囚奴返回巴勒斯坦，但很多人并没有在那时离开那里，留在巴比伦的犹太人人数反而大为增加，逐渐成为一个很大的社团。它与巴勒斯坦保持着密切联系，并发展起一种以《妥拉》为核心的创造性的文化—宗教生活。在巴勒斯坦的犹太文化中心衰落以后，巴比伦的犹太社团便取而代之，成为几个世纪的犹太文化中心。巴比伦犹太人所建立的经院搜集了《米希拉》的注释和衍义，编成巨部文集《塔木德》（the Talmud）；制定了犹太法律的原则；汇编了教诫和圣徒传，即《米德拉希》（the Midrash）；精心地编纂了第一部祈祷书《悉杜尔》（the Siddur）。这些典籍从此以后一直是各地的传统犹太学术的精髓，为流散各地的犹太人留下了教义、法律和知识的共同文化遗产，对维持犹太民族的统一作出了巨大贡献。

关于《圣经》和有关资料的历史背景介绍已经简略得不能再简略了,但这还只是叙述到公元前后,如果再加上《旧约》进入基督教正典后以及直到第二次世界大战前后犹太民族的情况,本文实在无法容纳,好在一个民族的文化是长期形成的,避开叙述本世纪犹太人悲惨得难以概括的遭遇(但仍必须提醒不要忘记二战期间纳粹德国屠杀了600万犹太人这个事实,这段历史并不古老,仅仅50多年前①),并不影响我们通过《圣经》研究这个民族早期的音乐文化,弥补西方音乐史中的阙漏;笔者相信本文的现实意义在于说明一个民族的文化之重要性,对保存中华民族的传统文化有所启迪。

二、《圣经》中的音乐活动

《圣经》中最早提到音乐的文字见于《创世记》第4章:

[1]有一日,那人(亚当——笔者注)和他妻子夏娃同房,夏娃就怀孕,生了该隐……[19]拉麦娶了两个妻,一个名叫亚大,一个名叫洗拉。[20]亚大生雅八,雅八就是住帐棚牧养牲畜之人的祖师。[21]雅八的兄弟名叫犹八,他是一切弹琴吹箫之人的祖师。

按照这样的记载,犹八是弹琴吹箫之人的祖师,从音乐的角度可以提出一大串问题:他为什么被称为祖师?他的技能是从哪儿获得的?他所用的"琴"、"箫"是从哪儿来的?从中文《圣经》中不仅找不到任何答案,而且"琴"、"箫"这两件中国乐器

① 至今德国人民还在为当年德国法西斯的兽行认错、赔礼、道歉。1970年12月7日,联邦德国总理勃兰特在向波兰华沙无名烈士墓和华沙隔都殉难者纪念碑敬献花圈时,突然跪倒在地,向数百万无辜死难者垂首致哀。勃兰特长期从事反纳粹活动,曾被纳粹德国通缉追捕,他个人对种族灭绝的屠杀并不负有任何责任,记者评论道:"不必要这样做的他,替所有必须这样做而没有这样做的人跪下了"。记者摄下了这个珍贵的镜头,照片请参见赵鑫珊:《希特勒与艺术》,天津:百花文艺出版社,1996,图64。赵先生在该图片下面写了一句意味深长的话:"今天的日本首相会这样做吗?"

应当附带说一下的是,一千年前,有一支犹太人为躲避迫害,来到中国,中国人接纳了他们,上千年来融洽相处,竟同化成了一家人。此外,"希特勒排犹时,最初连美国在内的世界各国都关闭了大门,中国却敞开了怀抱,仅上海一地就接纳了两万多无处容身的犹太难民,可以想象得到,当时犹太人是何等的心情。"(《以色列移民与开发百年史》,[以]哈伊姆·格瓦蒂著,何大明、何平译,北京:中国社会科学出版社,1996,p.3,以色列驻华大使馆赠)

30年代,亡命到上海的欧洲犹太人中,从事音乐的人占很大比例(指挥约有15人)。小提琴手阿德勒、大提琴手温克勒和科隆室内乐大提琴首席约阿西姆等人均加入了上海工部局乐队;此外,柏林皇家歌剧院首席小提琴维滕堡也避难到了上海。1952年约阿西姆去了加拿大,任蒙特利尔交响乐团首席;而维滕堡则已舍不得离开中国,他为中国培养了一大批音乐人材,可以说当代钢琴演奏家孔向东亦出自维氏门下,维滕堡1952年病逝于上海大华医院。见赵鑫珊:《希特勒与艺术》,百花文艺出版社,1996,第352—354页。

的译名更是让人充满疑问(详后)。合乎逻辑的设想是犹八发明了乐器,摸索出了演奏方法。犹八是传说中人类始祖亚当和夏娃的第七代孙,古老得生卒年不可考,不过,他出于人类天赋的本能而发明乐器,勉强说得过去。犹八的英文为Jubal,源自希伯莱单词yovel,意为"公羊",祖师爷以公羊为名显然是因他与公羊有关,这显露了人类图腾起源的一些端倪;本文的主题是音乐,公羊可以和音乐发生联系的是:皮做鼓,肠衣做琴弦,腿骨可以做骨笛,角做号角,等等,或许还有我们现代人所设想不到的其他方式。他哥哥牧养牲畜,或许他也牧羊?羊是要杀来吃的,羊皮干了,一敲,"嘣、嘣"响,不好拿,装个框子,这就是"膜鸣乐器"——"鼓"?他把风干的肠衣张在什么东西上,一弹"叮、当"响,肠衣线当然长短不齐,于是声音有了高低,简单的"弦鸣乐器"出现了?啃剩的骨头干了,中间是空的,凑嘴上一吹,"呜、呜"响,或许碰巧骨头上有个洞,按住它,又是另一种声音感觉;公羊角干了,他吹着召唤羊群,嘴上用点力,声音就会有变化,非常简单的"气鸣乐器"诞生了?一切都与公羊有关,于是他被叫作公羊,成了音乐祖师爷?当然,上述种种完全是臆测,笔者毫不含糊地承认这既无必要也犯治学大忌;笔者感兴趣的是为什么被叫做"公羊"的一个人,被推为音乐祖师,所以乱想一通,当不得真的。不过,笔者仍要指出一个事实:犹太人至今仍保留公羊弯角做的"乐器"(见下文),它被用于驱邪,宣告禧年①的到来,二者之间的历史联系,世界范围内的学者们皆无实证;但是,反过来讲,学者们公认音乐感是人类的天赋,人类传承至今的某些音乐习俗以及与之有关的器物,肯定有着悠久得令今天的我们所无法想象、无法证实的历史。根据《圣经》的记载推论,在相当早的时期(大概与"人"的出现同步),希伯莱先民们已经因与生活方式、劳动方式有关而发明了自己的"音乐";笔者乐观地认为,这样一个模糊含蓄的推论,不至于落到被鸣鼓而攻之的境地。

音乐娱乐在以后的篇章中也有所描写:

叫我可以欢乐、唱歌,击鼓弹琴的送你回去(创31:27)。

可见,歌唱和器乐演奏,在一个告别宴会上演出,作为某种仪式用以表达情感。这样的音乐活动在《圣经》的字里行间随处可见:

我所听见的是人歌唱的声音,摩西挨近营前,就看见牛犊,又看见人跳舞(出32:17等节);

我又为自己积蓄金银和君王的财宝,又得唱歌的男女(传2:8);

你这被遗忘的妓女阿,拿琴在城内,巧弹多唱,使人再想念你……

击鼓之乐止息,宴乐人的声音完毕,弹琴之乐也止息了(赛23:16,24:8);

等等。

---

① 禧年,jubilee,耶和华在西乃山对摩西说要晓谕以色列人,将7个安息年也就是49年之后的第50年,作为圣年,要向一切居民宣告自由,这年就是禧年。

按照民族音乐学的分类方法，可以把音乐分为宗教音乐和民间音乐等若干类别，要在《圣经》有关音乐的记述中，把用于宗教的音乐活动和民间非宗教的音乐活动清楚地分开，也有可能；或许，根本就没有必要把它们分开：这样划分不可避免地要论证究竟是先有鸡还是先有蛋，合乎情理的推论是它们同时存在，并行不悖。但是，按照民族音乐学的功能结构方法，也还是可以对当时的音乐作一些区分：

肥田和摩押地的欢喜快乐，都被夺去，我使酒榨的酒绝流，无人踹酒歌唱(耶48:33)

在葡萄园里必无歌唱，也无欢呼的声音。踹酒的在酒榨中不得踹出酒来，我使他欢呼的声音止息(赛16:10)；

当时，以色列人唱歌说，井阿涌上水来，你们要向这井歌唱(民11:17等节)。

值得注意的是"踹酒"是动宾结构，这显然是一种劳动。劳动时要歌唱，这种歌唱在葡萄园里有，在踹酒时有，在打井时有，我们固然不必按中国民族音乐的分类硬要把它们称作劳动号子，但仍可以认为它们是劳动歌曲，这跟中国古代"今夫举大木者，前呼'邪许'，后亦应之"之类的记载，大致雷同。

从《圣经》看，可以说有了人类，就有了爱情。当然谁也无法证明亚当和夏娃唱些什么东西，不过，据《圣经》之说，既然男、女之别是上帝创造的，二者之间的性关系也是上帝规定的，颂唱男女之情的歌曲出现在《圣经》中就毫不奇怪：

所罗门的歌是歌中的雅歌。愿他用口与我亲嘴，因你的爱情比酒更美。你的膏油馨香，你的名如同到出来的香膏，所以众童女都爱你(雅歌1:1－3)。

我以我的良人为一袋没药，常在我怀中。我以我的良人为一棵凤仙花，在隐基底的葡萄园中……(歌1:13)

我的佳偶，你甚美丽，你甚美丽。你的眼在帕子内好象鸽子眼。你的头发如同山羊群，卧在基列山旁。你的牙齿如新剪毛的一群母羊，洗尽上来，个个都有双生，没有一支丧掉子的。你的唇好象一条朱红线，你的嘴也秀美。你的太阳，在帕子内如同一块石榴。你的颈项好象大卫建造收藏军器的高台，其上悬挂一千盾牌，都是勇士的藤牌。你的两乳，好象百合花中吃草的一对小鹿，就是母鹿双的……(歌4:1等节)。

《雅歌》，希伯莱名称 *Sir has Sirim*，意"歌中之歌"，转意为"最美的歌"，希腊文本译作 *asm a asm ato*，拉丁文本译作 *Canticum canticorum*，英文本译作 Song of Songs，其意都是歌中之歌。中文本取《隋书》"梁武帝有雅歌十二曲"而译为《雅歌》；其实，它们是情歌。据现代学者考证，过去定《雅歌》为所罗门王的作品，断代在公元前10世纪，不确，颇多附会之处；《雅歌》当属民间文学作品，成书前曾在民间长期传唱，公元前三、二世纪间定本①。从《雅歌》全部八章的内容来看，《雅歌》全篇可视作爱情歌曲，情歌跟人类一样古老，此论当无争。例1是20世纪初立陶宛犹太人口头传承的
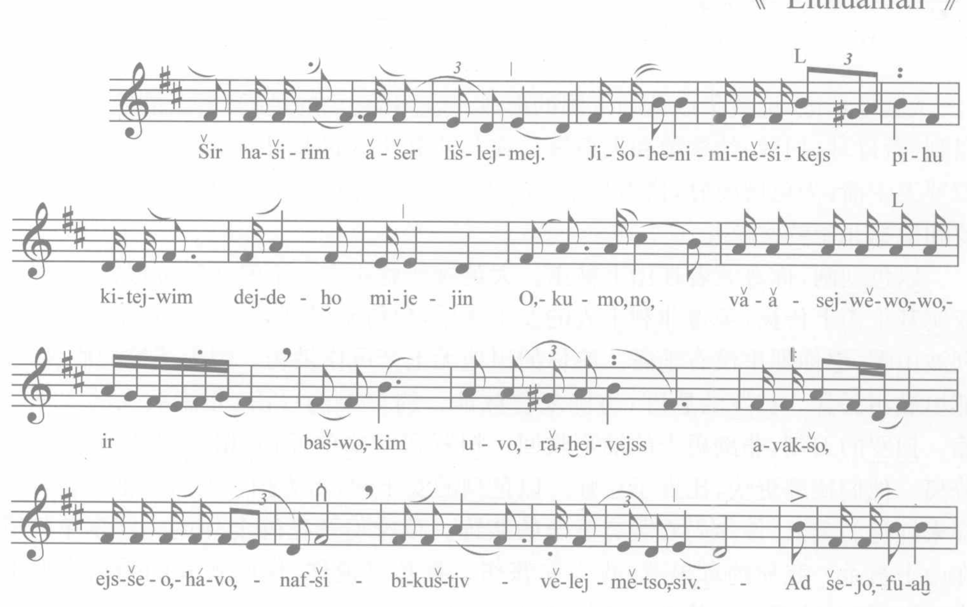
---

① 梁工：《圣经指南》，辽宁人民出版社，1993，第453页。

《雅歌》首段，歌词为希伯莱语的拉丁转写，内容见上引《雅歌 1:1－3》。

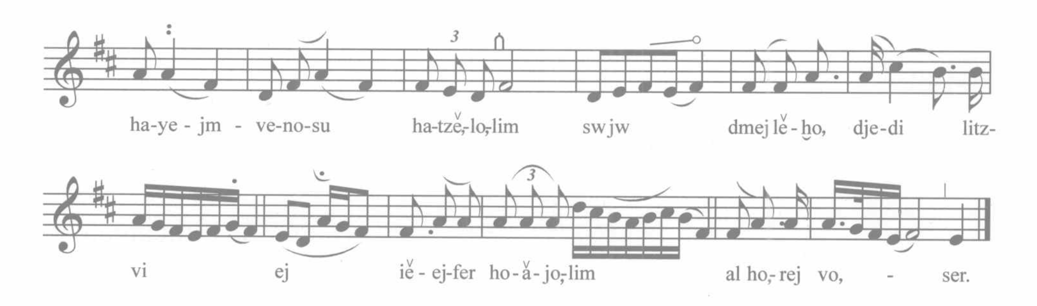
例 1①

Intonation of the Song of Songs



① 亚伯拉罕·Z. 依德尔森：《犹太音乐及其历史发展》；Abraham Zebi Idelsohn, *Jewish Music: Its Development*, New York: Henry Holt & Company, 1929; reprinted by N. Y. Dover Publications Inc., 1992, p. 48。此书由中央音乐学院陈自明教授慷慨提供，可谓雪中送炭，顺此再致谢意。

依德尔森对犹太音乐作出了巨大的贡献，他第一个尝试编纂完整的犹太音乐集，其《东方犹太旋律》一书于 1914 年出版（或许希特勒当时正在战壕里饥寒交迫?）。该书包括了当时来自叙利亚、摩洛哥、也门、伊拉克、波斯等地的东方犹太人的传统音乐，以及来自地中海各处（法国南部、意大利、希腊）的西班牙犹太人的赛法拉德传统音乐。依德尔森考察并为东部和西部阿希肯纳兹传统的希伯莱民歌和其他特殊部落的歌曲记谱。这本旋律集的大多数歌曲都有历史背景介绍，即使错误在所难免。1909 到 1920 年间，应奥地利科学院要求，依德尔森用蜡筒在耶路撒冷录制了很多民间歌曲，其补充材料涉及录音情况、歌手、歌词、演唱姿态、风度、出处等等，这些资料至今仍保存在维也纳大学的音乐人类学学院。限于当时的技术条件，依德尔森的记谱丝毫说不上准确完善，不过，它们仍可提供相对清晰的旋律线轮廓。即使现在，依德尔森的书仍然非常重要，因为他那个时代的犹太中心，特别是巴格达、大马士革和也门的犹太中心，已不复存在，而且犹太人作为一个整体已在德国、波兰和奥地利已被连根铲除。鉴于依德尔森搜集的犹太民间音乐，距今已将近一百年，除此之外，再无其他年代更早版本，依德尔森的"集成"至今是研究犹太音乐的重要资料。本文引用了他的几个材料，以便使读者了解活生生的《圣经》唱颂，窥豹于一斑。笔者非常小心地处理这些材料，未下任何断语。当然，这未能尽如人意，但也差强人意了。同样的问题也会出现在中国民歌的研究上，试想，我们能够找得到本世纪初的中国民歌记谱材料吗?



《撒母耳记》记载了以色列王国的形成、繁盛和衰亡的过程，重点描述的人物有以利、撒母耳、扫罗、约拿单和大卫等。在与非利士人的战斗中，约拿单阵亡，随后扫罗王中箭，为免遭凌辱，伏刀自杀。大卫得知这一消息，不念旧恶，作哀歌悼念扫罗和他的儿子约拿单：

以色列阿，你尊荣者在山上被杀。大英雄何竟死亡。不要在迦特报告，不要在亚实基伦街上传扬，免得非利士人的女子欢乐，免得未受割礼之人的女子矜夸。基利波山哪，愿你那里没有雨露。愿你的田地无土产可作供物。因为英雄的盾牌，在那里被污丢弃。扫罗的盾牌，仿佛未曾抹油。约拿单的弓箭，非流敌人的血不退缩。扫罗的刀剑，非剖勇士的油不收回。扫罗和约拿单，活时相悦相爱，死时也不分离。他们比鹰更快，比狮子还强。以色列的女子阿，当为扫罗哭号。他曾使你们穿朱红色的美衣，使你们衣服有黄金的装饰。英雄何竟在阵上仆倒。约拿单何竟在山上被杀。我兄约拿单哪，我为你悲伤。我甚喜悦你，你向我发的爱情奇妙非常，过于妇女的爱情。英雄何竟仆倒，战具何竟灭没(撒下 1:19－27)。

《撒母耳记》中描述了扫罗王与大卫之间的恩恩怨怨，其情节迭宕起伏，堪称世界文学的精品。这篇哀歌，扼腕而叹，仰天长啸，情深意真，可视作《圣经》中其他哀歌的原型。两千多年来，历代学者均不怀疑这首哀歌作者的真伪，若从其说，那么，它的创作年代当在公元前 11 至 10 世纪，顺理成章的音乐学结论当是：三千年前，人们用诗歌唱颂来寄托自己的哀思。三百多年后，公元前 586 年，新巴比伦王尼布甲尼撒率军第二次陷耶路撒冷，城垣、王宫、圣殿，顿作焦土；抢劫、奸淫、屠杀，遍及全城(日军陷南京，何其相似乃尔！)，其后，数万人被掳至巴比伦，国破家亡，莫此为甚，这是犹太人最不堪回首的耻辱。《圣经》中的《耶利米哀歌》再现了当时的惨景：

先前满有人民的城，现在何竟独坐，先前在列国中为大的，现在竟如寡妇。先前在诸省中为王后的，现在成为进贡的。……锡安的路径，因无人来守圣节就悲伤。他的城门凄凉，他的祭司叹息。他的处女受艰难，自己也就愁苦。他的敌人为首。他的仇敌亨通。因耶和华为他许多的罪过，使他受苦。他的孩童被敌人掳去(哀 1:1－5)。

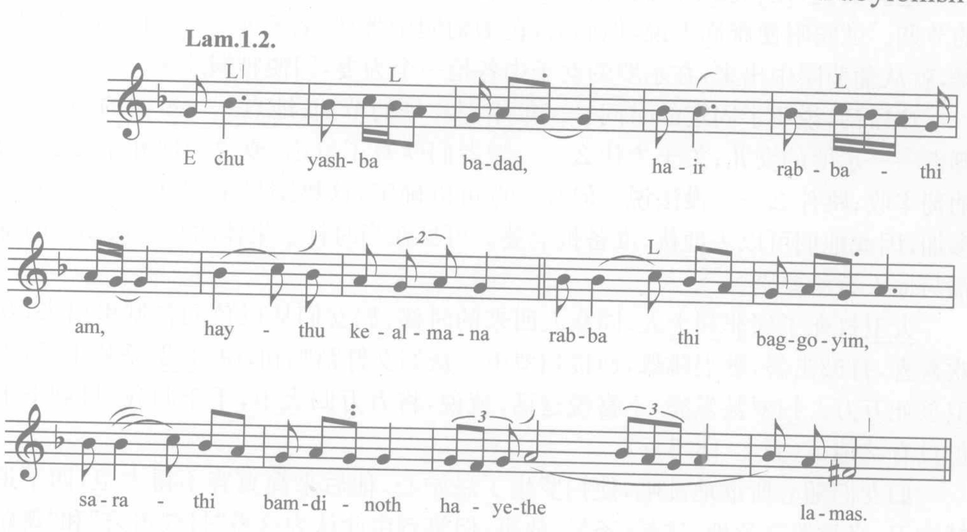
主如仇敌吞灭以色列，和锡安的一切宫殿，拆毁百姓的保障，在犹大民中加增

悲伤哭号……(哀 2:5)

现在他们的面貌比煤炭更黑,以致在街上无人认识。他们的皮肤紧贴着骨头,枯干如同槁木。饿死的,不如被刀杀的,因为这是缺了田间的土产,就身体衰弱,渐渐消灭。慈心的妇人,当我众民被毁灭的时候,亲手煮自己的儿女作为食物(哀 4:8-10)。

《圣经》希伯莱文原著本篇无标题,以正文第一个词 echa 为代用标题,此词意"何竟",并无哀歌之意;英文本作 Lamentations,意哀伤、痛哭。尽管《圣经》只记录了"歌词",但仍有口头传承下来的巴比伦犹太 Echa 存世(歌词为上引哀歌第一章第 1 节):

例 2①



《圣经》中描述了妇女们集体的音乐舞蹈场面:

女先知米利暗,手里拿着鼓,众妇女也跟他出去拿其鼓跳舞。米利暗应声说,你们要歌唱耶和华,因他大大战胜,将马和骑马的投在海中(出 15:21)。

大约在公元前 13 世纪(埃及第 19 王朝,拉美西斯二世时期)以色列人在埃及受到歧视迫害,他们的政治和精神领袖摩西带领他们逃离埃及,渡过红海以后,众妇女欢欣"鼓舞",这里隐约有米利暗组织的痕迹,但妇女们的音乐舞蹈已经出现;

① 亚伯拉罕·Z. 依德尔森:《犹太音乐及其历史发展》;Abraham Zebi Idelsohn, *Jewish Music: Its Development*, New York: Henry Holt & Company, 1929; reprinted by N. Y. Dover Publications Inc., 1992, p. 54.

查对不同文本，这里均作妇女。仅就《圣经》的这段叙述，我们可以回答民族音乐学的几个“W”，比如谁（who）？哪里（where）？时间（when）？为什么（why）？但回答不了究竟众妇女跳什么（what）舞这个关键问题。无论是《圣经》、《米希那》还是《塔木德》都只能提供一些参考内容。讨论这个问题，一张图片或一个舞姿就能说明问题，远远胜过一百句描述的话。但没有这样的证据。例如，在乌尔出土了一个杯子，考古学家断代为公元前500年，杯上的彩绘为奏乐的男子和持响板而舞的女子，男子全裸，执双管（*auloi*）而吹，希腊式准确的线条清晰地揭示出他不是希伯莱人，他未受割礼。公元前500年左右，犹太巴比伦囚虏已回到耶路撒冷，为什么犹太发祥地的日用器物反而描绘非犹太人，让人费解；因此，类似的文物也不能稽作证据来说明当时的音乐和舞蹈。历史确实是一本尘封的书。

《士师记》21：21：

他们又说，在利波拿以南，伯特扎以北，在示剑大路以东的示罗，年年有耶和华的节期。就吩咐便雅悯人说，你们去，在葡萄园中埋伏，若看见示罗的女子出来跳舞，就从葡萄园中出来，在示罗的女子中各抢一个为妻，回便雅悯地去。

这段话，说明了固定的时间——年年耶和华的节期；地点——示罗的葡萄园；舞者——示罗的女儿；关于为什么——学者们就有了争论：或说为耶和华，或说为葡萄丰收；跳什么——没法说。但有一点可以确定，这舞蹈只是妇女跳，男人们不参加，因此他们可以去埋伏，准备抢老婆。可见在当时社会集体活动中众妇女的舞蹈与他人有所差别。

大卫打死了那非利士人，同众人回来的时候，妇女们从以色列各城里出来，欢欢喜喜，打鼓击磬，歌唱跳舞，迎接扫罗王。众妇女舞蹈唱和，说，扫罗杀死千千，大卫杀死万万。扫罗甚发怒，不喜悦这话，就说，将万万归大卫，千千归我，只剩下王位没有给他了（撒上 18：6，7）。

妇女们随心所欲地乱唱，使扫罗生了忌妒心，他后来简直容不得大卫，四下追捕大卫，必欲置之死地，这是《圣经》故事；但笔者由此认为这番“打鼓击磬”和“舞蹈唱和”是即兴的没有训练排演的音乐活动，是妇女们自发的音乐行为。事实上，她们是非专业音乐家。民族音乐学经常讨论社会中音乐活动的性别差异，明确指出妇女在音乐及文化传承中的重要作用[①]。当代学者对中国古籍《诗经》的文化人类学解读，也指出中国的民歌谣谚多出妇女之口，《诗经》“风”中，女性作者多于男性，“风”多恋男怨男之辞，实为“俗”乐，与“圣”乐（“颂”）并存。[②]《圣经》提供出了类似

① 帕特里夏·谢罕：《巴尔干半岛妇女作为传统音乐和文化的保存者》，载艾伦·柯斯科夫编《跨文化视角中的妇女与音乐》；Patricia K. Shehan, “Balkan Women as Preservers of Traditional Music and Culture,” *Women and Music in Cross-Cultural Perspective edited by Ellen Koskoff*, Urbana and Chicago：University of Illino is Press，1987，pp. 45—54.

② 叶舒宪：《诗经的文化阐释：中国诗歌的发生研究》，湖北人民出版社，1994，第35—36页。

的例证。当代中国的民族音乐学研究，很少涉及妇女的音乐活动这个领域，这是本文把妇女的音乐活动挑拣出来，单列一段的主要原因。

在圣殿中祭祀所使用的音乐是由专业乐队、歌手集体提供的，他们都是男人。圣殿是耶路撒冷中心的圣所，圣殿的存在为从所罗门王到希腊统治等各个时代所证明。公元70年，圣殿被毁，例行的祭礼亦随之告终。而从大卫王以降，圣殿的音乐就使用专业音乐家，他们是享有王朝特权的圣殿祭祀、演唱家族——利未人[①]和乐手。《圣经》中，《历代志上、下》叙述了很多音乐方面的情况，但考虑到《历代志》成书的年代[②]，它们应是所罗门王时期以后的圣殿祭祀，是当时充分发展了的音乐形式。如果我们接受《圣经》中有关的记载，那么，我们可以认为，《历代志》中有关利未家族组成唱队和乐队，照管圣殿，准备祭品，武装保卫圣殿等情况的叙述，应当视作历史资料，说明了当时（起码是第二圣殿时期）的情况。在逐渐废弃与圣殿争辉的其他圣所以后，利未人开始成为专业神职家族。在很多事件中，早期的历史文献（如《撒下》）大致叙述了有组织的音乐活动。《撒下》6:5,14等节中，利未人为大卫王充当技艺高超的乐手和歌手，“在耶和华面前用松木制造的各样乐器和琴、瑟、鼓、钹、锣，作乐跳舞”，“在耶和华面前极力跳舞。这样大卫和以色列的全家，欢呼吹角，将耶和华的约柜抬上来”。而《历代志上》15:16－24节则相当详细地记述了利未人的分工：

大卫吩咐利未人的族长，派他们歌唱的弟兄，用琴瑟和钹作乐，欢欢喜喜的大声歌颂。于是利未人派约珥的儿子希幔和他弟兄中比利家的儿子亚萨，并他们族的弟兄米拉利子孙里的古沙雅的儿子以探。其次还有他们的弟兄撒迦利雅，便，雅薛，示米拉末，耶歇，乌尼，以利押，比拿雅，玛西雅，玛他提雅，以利斐利户，弥克尼雅，并守门的俄别以东，和耶利。这样派歌唱的希幔、亚萨，以探，敲铜钹大发声响。派撒迦利雅，雅薛，示米拉末，耶歇，乌尼，以利押，玛西雅，比拿雅，鼓瑟，调用女音。又派玛他提雅，以利斐利户，弥克尼雅，俄别以东，耶利，亚撒西亚，领首弹琴，调用第八。利未人的族长基拿尼雅，是歌唱人的首领。又教训人歌唱，因为他精通此事。比利家，以利加拿，是约柜前守门的。祭司示巴尼，约沙法，拿坦业，亚玛赛，撒迦利雅，比拿亚，以利以谢，在上帝的约柜前吹号。

据此段记载，不牵强的结论当是：男人们承担了圣殿祭祀的音乐任务，他们有着明确的分工，分司歌唱、打钹、鼓瑟、弹琴、吹号等职责，唱队由精通此事教师负责训练。不过，这段中文译文，问题很多。“鼓瑟，调用女音”的英文为 Play the lyres

---

① 利未人，Levites，以色列12支派之一，其祖先是雅各的第3子利未。摩西律法规定，利未人专司圣职，供奉上帝；圣所、圣殿的一切要职都由他们充任，一切圣物都由他们看管。参见代彭康、陈邦俊编：《圣经词典》，陕西人民出版社，1989，第122页。

② 梁工，前引书，第513页。

according to *alamoth*，然后对 *alam oth* 加注 probably a musical term；“领首弹琴，调用第八”为 play The harps，directing according to *sheminith*，亦加注 Probably a musical term(NIV)。英文套用两个希腊词 lyres 和 harps 已经出了问题，但尚且说得过去；中文本套用鼓瑟、弹琴之类中文古词的译法，就把对中、西乐器稍有知识的人搞得满头雾水——犹太人用古代中国乐器？对大多数没有任何音乐基础知识的信徒，则是“误导消费者”。实际上，它们均有所指，这里暂且不谈。此外，什么是“调用女音”、“调用第八”？*alamoth* 和 *sheminith*，英译者谨慎地不译，直接把它塞在英文里，用斜体标为外来词。*alamoth* 同于希腊词 *elymos*，指从亚述进口的原产于腓尼基的一种木料，参较希腊词 *elamu*，双管并列，另，阿拉伯文 *alama*，为部分嘴唇，因此 *alamoth* 是一种“双管”，并列但仍可分别演奏，两手分执，各自按、放两支管上的音孔。这种双管在古埃及、亚述、古希腊的乐队中多有出现，犹太第一圣殿中被沿用于祭祀，在第二圣殿则根本没有出现①；而“调用女音”当为“用双管的曲调”。“调用第八”，希伯莱原词 *sheminith*，意 8 音，没有任何文献资料可以说明当时的希伯莱人已经知道把八度分为 8 个音。有国外希伯莱学专家认为这是指一种 8 弦竖琴 ②，亦无从证明，只能存疑；但如果从前文的“用双管的曲调”来看，相同句法的“用八弦竖琴的曲调”，可能成立：希伯莱人在第一圣殿时期，尚无记谱法，他们在祭祀时使用一些为人们所熟悉的曲调，简单地根据这些曲调的源出来称呼它们。前引文也说明，在当时圣殿的祭祀中，多人演奏同一种乐器，可能乐队已经很庞大。因此，乐队有自己的队长，“大卫的诗，交与伶长”(诗 5,6,8,9,11,12 等)，这伶长负责安排这些诗歌所使用的曲调，抑或负责教唱、排练、甚至演出？

圣殿祭祀使用音乐，这导致另一个问题：在当时，音乐被认为具有巫术功能。这可以从《圣经》保存的有关音乐的段落中推断出来：

袍子周围的边上要用兰色紫色朱红色线，作石榴，在袍子周围的石榴中间，要有金铃铛。一个金铃铛，一个石榴，一个金铃铛，一个石榴，在袍子周围的底边上。亚伦供职的时候，要穿这袍子，他进圣所到耶和华面前，以及出来的时候，袍子上的响声必被听见，使他不至死亡(出 28:33f)。

利未家族的亚伦(Aaron)为古犹太教第一任大祭司，这里规定了他的袍子的制作要求，袍上要挂金铃铛，有此铃铛，他才不至于死去，铃铛的声音显然有驱邪的

---

① 依德尔森，前引书：13—14、496 注 31。本文所描述的几种西亚乐器，考古界已有一些实证，甚至根据发掘出的残片复原出了公元前 2000 左右一些乐器的原形，参见阿兰·布拉克伍德：《世界音乐》一书的插图，因版权原因——禁止用任何方式复制该书任何部分，本文不能为读者提供图片。Alan Blackwood, *Music of the World: The Illustrated Guide to Music from its Origins to the Present Day*. London: Quarto Publishing, 1991.

② Midrash Shocher-tob, Ed. S. Buber, p. 406.

功能，很多世纪以来基督教徒都知道这一点。约书亚率以色列人在耶利可大战，《约书亚记》载耶和华晓谕约书亚：

你们的一切兵丁要围绕这城，一日围绕一次。六日都要这样行。七个祭司祭司要拿七个羊角，走在约柜前。到第七日你们要绕城七次，祭司也要吹角（书6:8）。

约书亚对百姓说完了话，七个祭司拿七个羊角走在耶和华面前吹角（书6:8）。

到了第七次祭司吹角的时候，……百姓听见角声，便大声呼喊，城墙就塌陷（书6:15,20）。

根据这种描述，他们显然相信羊角号有巫术功能。《撒母耳记下，6:5》：

大卫和以色列的全家，在耶和华的面前用松木制造的各样乐器，和琴、瑟、鼓、钹、锣，作乐跳舞。

提到的乐器中，琴、瑟、鼓、钹暂不谈（见下文），细查，锣，英文应作 gong，然而却是 sistrum，希伯莱文为 mena'anim，《武加大译本》（约公元407）中作 sistrum，这是一种出自埃及的行巫术通神的音响器（详后），译为锣，风马牛不相及。广为人知的传说——年轻的大卫用音乐安慰忧愁的扫罗王（见《撒上》第16章14至23节，太长，不引），以及先知以利沙通过表演游吟诗人而获得灵感，说明当时人们相信音乐不仅具有巫术功能，还具有伦理道德的力量。这种哲学认识与早期毕达哥拉斯有关音乐的理论颇为相似，并影响了希伯莱祭礼中的音乐活动；此类对音乐功能的思考在古代的文化发展程度较高的民族中非常普遍（如中国和印度），但在流传下来的希伯莱文献中找不到类似的音乐理论。直到中世纪中叶，也找不到任何特殊的讨论音乐理论的希伯莱文献（抑或有关哲学和和数学主题的文献），可堪与希腊文献进行比较。犹太文明永无定居之地，拉比们忙于强化宗教、推销精神食粮，他们忽略了音乐。因此，当代犹太民族的音乐七零八落，在哪个国家奏哪个国家的乐，但同时保有自己的音乐；还有一点是一致的：不管在哪个国家，犹太人唱经，都用希伯莱语，这是拉比们一功。

三、《圣经》中的乐器

细心的读者可能已经发现，我们留下了很多有关乐器的疑问，存而不答，其原因很简单：把有关乐器的问题集中起来，在统一的分类中讨论。如琴、瑟纳入弦鸣乐器类，箫、笛是气鸣乐器，鼓为膜鸣乐器、磬则应是体鸣乐器。事实上，本文从历史背景开始上路，下文，将要接触世界性的难题，笔者深感力不从心。如果觉得文字比较枯燥，并随时有外文字嗑牙，让人难以卒读，笔者真诚地希望能得到谅解：本文整整耗去了一年的时间——中国一个普通得不以再普通的高校教师执教之余的生命。而下面这些难题已耗去了上百代人的生命，想到这一点，笔者聊以自慰了：多亏了这铺路的上百代人，他们的价值在于两千多年换来后人一年的梳理。引论中所说“站在巨人的肩上”，此之谓也；本文的价值或许在于用一年换来读者的几十

分钟，人总得给自己的活动穿凿附会点意义。

《旧约》中只提到过一种膜鸣乐器“鼓”，英文都用 drum，但希伯莱文为 *tof*，阿拉伯文 *duff*，希腊文 *tympanon*，它只是妇女的乐器。在前引《出埃及记 15：20》中，当摩西率以色列人安全越过红海后，他的姐姐米利暗(Miriam)领头走在队伍前面击鼓跳舞，即欢欣鼓舞之谓。这应当是一件埃及乐器——摩西率以色列人离开埃及时，以色列人已在埃及生活了 400 年。事实上，埃及人仍然保存了这种乐器，由妇女和阉宦演奏。在杰尔巴岛的当代犹太人仍有这种鼓①。阿尔卡德文献把 duff 鼓描述为长方形蒙皮的铃鼓，圆形带铃的类型可能是晚近的产物。塔夫鼓(tof)多用于宴乐时产生音响，例如，前引《出埃及记 15》和《撒母耳记下 6：5》中所提到的鼓都是塔夫鼓。这种鼓后来被从第二圣殿的音乐中剔除出去，主要原因恐怕就在于它同女性联在一起。当然，在圣殿中还用其他的鼓，不过，它们用一个表复数的词 tupim 统称，没有进一步的描述和特征。

《旧约》中提到四种体鸣乐器，后世皆不存。希伯莱文“钹”的两种构词形式 *tziltzelim*，*metziltayim*(希腊文 *Kymbala*)都是复数(－*im* 为希伯莱文的复数词尾)，暗示出它们可能是成对地使用。它们用于第一圣殿的礼拜仪式。利未人比利家的孩子亚萨(Asaph)是大卫王的首席乐师，在圣所专司唱颂歌、打铜钹之职(见前引文)。但“亚萨之歌”中说 128 个歌手从巴比伦的放逐地回到耶路撒冷，不过认为这 128 个人都是钹的演奏者却显然是错误的——“惟有亚萨敲钹，大发声响”(志上 16：5)；可见在第一圣殿期间，只使用一个击钹者，以便在唱颂过程中给出信号，表明停顿的地方②。《诗篇》第 150 篇第 4—5 节：

击鼓跳舞赞美他，用丝弦的乐器，和箫的声音赞美他。用大响的钹赞美他，用

---

① 罗伯特·拉齐曼：《杰尔巴岛的犹太人唱颂和歌曲》；Robert Lachmann, *Jewish Cantilation and Song in the Isle of Djerba*. Jerusalem: Azriel Press, Archives of Oriental Music, The Hebrew University, 1940.

② 《巴比伦塔木德》；Babylonian Talmud, treatise Tamid, Chap. 7, Mishna 3＝§33b。巴比伦《塔木德》记述了圣殿的歌曲，然而该书即便是对当时圣殿非常流行的诗篇，如哈利路亚(诗 120：134：)，也无法举出具体的证据说明它的情况。无论如何，至少在圣殿被毁后 200 年，《塔木德》才编定，加上编书的拉比们把一切有关圣殿的事物理想化，该书的可靠性便得大打折扣。尽管如此，该书中两个主要的有关材料，仍可综述如后。以《出 15》中简单、庄严的诗篇为例，《巴比伦塔木德》认为它用于教徒的三个节日：逾越节(Passover)、五旬节(Pentecost)、圣所节(Tabernacles)，而且更丰富多彩的颂唱用于新年和赎罪日。音节性的诗篇被认为适合于学习律法，适用于个人祈祷。每种旋律有自己的“情绪”(taam)和“音高”(hagba qol)。此外，哈里尔之类狂欢作乐的乐器通常被排斥于圣殿祭祀仪式之外，《巴比伦塔木德》说，一年一度的“汲水节”是个例外。该节与“圣所节”的时间相同，产生于一神教形成以前的丰收、沃土祈祷。在“汲水节”举行时，要演奏很多音乐，表演火把舞蹈，观者如潮。“谁要是没有见过汲水节，就没有体验过真正的欢乐”。这个节日是迦南多神教崇拜的遗绪，在公元 70 年圣殿被毁以后就逐渐消失了。见 Babylonian Talmud, treatises Gittin, chap. 1, §7a, and Sota, chap. 5, §30b。不过，比较慎重的学术态度是对《塔木德》中诸如此类的论断存疑。鉴此，以《塔木德》为主要资料来源的《犹太百科全书》中有关古代以色列音乐的条目，也要谨慎对待。

高声的钹赞美他。

揭示了两种钹之间的区别乃在于分别击出柔和低沉或尖锐嘈杂的音响。

前引《撒上》18:6f“妇女们打鼓击磬”,几个英文译本都没有“磬”的对应词,希伯莱文词为 *shalishim*,该词在《旧约》中只出现了这一次;这个词也是复数形式,可能这个乐器还再细分为更多的部分。从该词的词源看,它可能指三角形的金属打击乐器。

另一个希伯莱词 *mena'anim* 在《旧约》中也只出现过一次(见前引《撒下》6:5),也是复数;它应一种节奏乐器的统称,摇动时,发出格咯格咯的声音,也就是《拉丁文通俗译本》(即《武加大本》)翻译的 sistrum,中文本仍作“磬”,显然有误。sistrum(或许可音译为“斯袒撞”)是一种行巫术通神的音响器,源于埃及,在以色列,当埃及影响衰微后,这种乐器消失了,但在阿拉伯音乐中,仍可见到;在古埃及的一些壁画中,希腊雕塑中都可以见到斯袒撞。

小铃铛,英文作 bell,希伯莱词为 *pa'amonim*(意小铃,复数)在《旧约》中出现两次:《出》28:33 等节和 39:25 等节,两次的文句差异不大,都与大祭司的袍子有关。这些段落表明,它们挂在祭司的袍子上,有避邪的作用,把邪恶的精灵赶走。

《圣经》中提到八种吹奏乐器,可以归入气鸣乐器这个类别;《圣经》中有关的记载说明了从简单的“簧管乐器”的雏形到有确定音高的金属喇叭这一发展过程。

琴和箫在《创世纪 4:21》中作为犹八(Jubal)的发明同时提到,犹八因此被认为是一切乐师的祖师;英文本“琴、箫”作 harp 和 flute,而希伯莱文这两种乐器分别作 *Kinnor* 和 *'Ugab*,它们被认定为后代同类乐器的象征性的源型。*'Ugab* 出自 *agab* 一词,意为产生热烈的爱情,是一种早期的簧管乐器,并非箫,中国的箫无簧,中文译本因它竖吹而译为箫,误。另一处提及箫,亦为误译,见下文。“呜嘎噗”(*'ugab*)模仿动物和鸟求偶的叫声。因此它被禁用于圣殿祭仪音乐,在《圣经》以后的文献中,则被指责为不洁之物,不适合于礼拜仪式;*Kinnor*,见下文弦鸣乐器。

《利未记 25:17》:

你要计算七个安息年,就是七七年。这便为你成了七个安息年,共是四十九年、当年七月初十日,你要大发角声,这就是赎罪日,要在遍地发出角声。

“大发角声”之“角”,英文作 trumpet,较之中文本译的“角”,英文谬甚。“角”希伯莱语作 *shofar*。希伯莱语用 *qeren* 表示弯角,亚兰语(Aramic)为 *qarna*,希腊语为 *keras*,拉丁语为 *cornu*;在印-欧语和闪语中,表示该乐器的词的实际发音相近,这表明弯角及其名称在起源上有某种共同的超历史的史前性。用野山羊、野牛、公羊等兽类的角做成的“哨法尔”(*shofar*)弯角号,在各种弯角号中被挑选用于仪礼。哨法尔主要用作信号乐器:当时,角、号之类的乐器都只能吹出很少几个音,而且音质并不纯正。在犹太新年、新月、禧年的开始吹响哨法尔,表示召唤并具有魔术般的吸引力。哨法尔的声音使人想到《圣经》中描述的亚伯拉罕用

自己100高龄才有的儿子向上帝献燔祭[1];并象征着末日审判最后的号角声。哨法尔特别适合于驱魔避邪:“哨法尔的声音从至圣的施恩座(利25:17)把撒旦驱走”。因为哨法尔并不完全是一件乐器,更由于它那不纯的音响,即使在把其他那些音乐性较强的乐器排斥出礼拜仪式以后,它至今仍被保留用于犹太会堂的礼拜。

《民数记10:1-10》:

耶和华晓谕摩西说,你要用银子作两支号,都要锤出来的,用以招聚会众。在你们快乐的日子和节期,并月朔,献燔祭和平安祭,也要吹号。

“号”,英文皆作trumpet,希伯莱文*Hatzotzerot*,希腊文*salpinges*,是圣殿祭司标志的一部分。罗马的狄托凯旋纪念碑浮雕显示,它们是用金或银做的,有两个音孔,也就是说很象巴洛克时代的小喇叭。不过,其发音限于第1、3或4这几个泛音。号的音管略细于罗马人的“讴洛斯”(aulos),底端同样敞口。这种类型的喇叭在亚述人、阿那托利亚人、赫梯人(Hittites)和希腊人中广为流行。似乎在圣殿毁灭以后,这种乐器仍还存世:《死海古卷》[2]中曾几次提到它,并表明其音高可能已经固定下来。[3]在《圣经》和《死海古卷》中,号只是作为信号乐器被提到,在战争爆发(民31:6)、和平来到(代下5:120)、王家场面(王下11:14)使用。

《旧约》还提到乐器“笛”:

他们在筵席上弹琴,鼓瑟,击鼓,吹笛,饮酒,却不顾念耶和华的作为,也不留心他受所作的(赛5:12)。

其实,误译在于英语的flutes,这笛并非我们概念中的“笛”,就现在的眼光来看,它是一种原始的单簧管,希伯莱文是*halil*,与亚述文*halalu*同源,意为“打了洞孔”,希腊文称*aulos*。公元132年西蒙·巴尔·科赫巴的起义坚持了三年,其间他甚至铸造了钱币来庆祝这次起义,哈里尔(*halil*)的形状被铸造在上面;此外一个吹嘴在约旦阿夸巴(Aqaba)的公元前5世纪到4世纪的文化遗址中被发掘出来。跟希腊的“讴洛斯”(aulos)一样,哈里尔声音尖细,有如现代的双簧管。在各种非正式场合,哈里尔的乐声通常伴随着欢闹纵饮。哈里尔用于婚礼,用于宴饮娱乐(前引文,赛5:12)等等。可见在古代以色列,哈里尔是流行乐器。在第一圣殿

---

① 燔祭,古犹太教献祭之一种,用焚烧祭牲的肉和油脂来献祭。迦南宗教有用儿女献燔祭的陋习,从亚伯拉罕献子、耶弗他献女来看,初期犹太教也有这种习俗;摩西律法则规定禁止把儿女焚烧献祭。

② 《死海古卷》,1947年,一牧童偶然发现某山洞中的蒲草纸卷和羊皮经卷,经10年发掘,从11个洞中找到约600份手抄经卷。专家考定,藏卷者活动时间大约在公元前130年至公元68年之间;其后,132至135年间,巴尔·科赫巴起义,又将一批东西藏在山洞中;发掘出的这些经卷被统称为《死海古卷》。

③ 《死海古卷》中之《战争书卷》;The War between the Children of Light and the Sons of Darkness. Chap. 3;Yadin,1962.

时期，祭祀的乐器分配中未列出哈里尔；希腊统治时期，在叙利亚和美索不达米亚，哈里尔的使用跟塔夫鼓一样已形成定制——用于神秘的生殖繁衍祭祀。或许正是出于这个缘故，哈里尔在第二圣殿演奏有严格的规定，只能用于12个特殊的节日，以增加欢乐气氛，安息日则严禁使用①。而另一方面，哈里尔也用于悲哀的场合，例如葬仪。据说，在妻子的葬礼上，哪怕最穷的人也要雇两个哈里尔乐手，吹奏一番，以表达哀思。②

前引《诗篇》第150篇第4节："用丝弦的乐器，和箫的声音赞美他"，此处，"箫"误译，其希伯莱文为abub，仅在此出现一次，叙利亚文*aboba*、希腊文*abobas*均源自腓尼基文*abobas*，在第二圣殿后期，它的名称就叫做abbub，也是一种簧管乐器，声音细润甜美，常用作独奏乐器。③

中文《圣经》中经常出现"琴、瑟"：

你到了城的时候，必遇见一班先知从邱坛下来，前面有鼓瑟的，击鼓的，吹笛的，弹琴的，他们都受感说话(撒上10:5)。

大卫和以色列的全家，在耶和华的面前用松木制造的各样乐器，和琴、瑟、鼓、钹、锣，作乐跳舞(撒下6:5)。

他们在筵席上弹琴，鼓瑟，击鼓，吹笛，饮酒，却不顾念耶和华的作为，也不留心他受所作的(赛5:12)。

我们曾在巴比伦的河边坐下，一追想锡安就哭了。我们把琴挂在那里的柳树上(诗137:1,2)。

你的威势，和你琴瑟的声音都下到阴间，你下铺的是虫，上盖的是蛆(赛14:11)。

琴、瑟是土生土长的中国乐器，古代希伯莱人不可能使用它们，显然中文是套用古词以达意。但它们确实应当是其他的弦鸣乐器。弦乐器在古代的中、近东是男性的象征，在那些地方几乎每一种乐器及其模式都有特殊含义，在有关阿波罗、俄菲欧斯以及大卫王的传说中包含着这种看法——弦乐有着高贵的品格。犹太教认为弦乐器最适合于神圣的祭祀，弦乐器成了圣殿乐队的基础；但没有任何材料可以证明这些弦乐器是弓弦乐器，埃安·伍德菲尔德的《早期提琴类乐器史》说明了弓弦乐器的出现还要晚得多。④

"琴、瑟"的希伯莱文作*kinnor*，*nebel*；*kinnor*的古埃及文词根为三个辅音*k*－*n*－*r*；希腊文为*kinyra*，*kithara*；古阿拉伯文为*Kinnara*；10世纪以后该词与琉特

---

① 《米希那》；Mishna sukka，V，1；B. Sukka，50b.

② 《米希那》；Mishna Kethuboth IV，4。

③ 依德尔森，前引书，第11页。

④ 埃安·伍德菲尔德：《早期提琴类乐器史》；Ian Woodfield，*The Early History of the Viol*. London：Canbridge University Press，1984，p. 1.

琴和里拉琴混淆。从乌尔和巴勒斯坦各地发掘出的残片说明金诺尔(*kinnor*)是一种不对称的里拉琴,有两支弯臂,弯臂之间撑着一根横杆,横杆与共鸣盒之间张弦。出自不同地区的古代金诺尔复原标本细致地反映出它的形制。金诺尔通常用拨子演奏,而不是象人们设想的那样用手拨奏。为了增加音量,在大厅里,用几个金诺尔同时演奏:在圣殿中通常至少要用 9 个金诺尔。[①] 据《米希那》记载上,金诺尔有 7 根弦,但如何定音,无考。上引《撒上》10:5,《撒下》6:5,《赛》5:12 似乎说明金诺尔用于表现欢乐,即使在庄严神圣的场合也是如此,而《诗》137:2 则说明悲伤的时候不用金诺尔。金诺尔在其他一些文献中也经常被提到,如《死海古卷》,不过都是用作比喻或修辞。各种里拉琴颇为人知,最引人入胜的当属描绘在埃及公元前世纪亚述王国的文物;以色列人曾在埃及繁衍四百馀年,可能它们是金诺尔的源型,当代对此论持疑者众。

确认 *nebel* 为何种乐器比较困难,通常认为它是竖琴。希伯莱文的字面意思表明它是一种皮做的袋状物,可能是指竖琴的架子。祭司出身的犹太学者约瑟夫斯认为圣殿中用的竖琴(希腊文 *nablia*)有 12 根弦[②],这是就一般状况所做的推测。尽管有关其他乐器的图画和文物的发现时期可以早至青铜时代,而所有埃及以外的竖琴的典型形制,其时代都被考定为在青铜时代之后;在一些地区,如腓尼基、撒马利亚,竖琴的出现不早于希腊统治时期。设想 *nebel* 出自埃及的竖琴名称的辅音 *b－n－t*,用这种方式来解决这个难题,尚有待证明。如果 *nebel* 是竖琴,中世纪当有遗绪。

《但以理书》第 3 章第 5,6,7 节:

[5]你们一听见角、笛、琵琶、琴、瑟、笙和各样乐器的声音,就当俯伏敬拜<u>尼布甲尼撒王</u>的金像。[6]凡不俯伏敬拜的,必立时扔在烈火的窑中。[7]因此各方,各国,各族的人民,一听见角,笛,琵琶,琴,瑟和各样乐器的声音,就都俯伏敬拜<u>尼布甲尼撒王</u>所立的金像。

这段文字又出现两个乐器"琵琶、笙"。"琵琶"是什么? 原词为 *sabkha*,在《圣经》中该词只出现了这一次,有些希腊学者,似乎知道它,但没有准确地记载保留下来,只说是定调非常高,弦交叉排列的弦乐器。上引文有一批乐器,它们用于尼布甲尼撒宫廷,考虑到尼布甲尼撒灭亚述占领以色列的时间已在大卫王以后 400 余年,而其中一些乐器已出现在大卫王时代,它们应当主要是闪族乐器。希伯莱学学者斯丹雷·萨蒂认为:《圣经》中是它们的亚兰化了的希腊名称,这些乐器名被翻译了两次,首先是被译成希腊文,然后又译成亚兰文。[③] 各节每次都用 *sumponya* 一

---

① 巴比伦:《塔木德》;Babylonian Talmud, treatise "Arakin, chapt. 2, Mishna5＝§§10a—13a。

② 约瑟夫斯:《犹太古物》;Josephus, Antiquities, vii, §306＝chap. 12, §3。

③ 斯丹雷·萨蒂编:"犹太音乐"词条,《新格罗夫音乐及音乐家辞典》;"Jewish Music", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. 9, Edited by Stanley Sadie, London: Macmillan, 1986, p. 618.

词结尾，很明显，这是用来代替希腊语的 *symphōnia*。这个词曾一度被译为“风笛”(bagpipe)，于是中文套用中国乐器译为“笙”，这种译法站不住脚。萨克斯认为 *symphōnia* 一词说明，在波力比阿斯(Polybius，前 205？—125？，希腊历史家)有关安条克四世的记载之前，“风笛”一词并未出现，据此，“风笛”很难断代为在《但以理书》之前。也许，*sumponya* 一词的含义正如他所设想的那样，是整个乐队的演奏，而不是某一乐器的名称。[①] 这个词一直沿用到当代，涵义变化不大，指整个乐队的演奏；在当代，symphony 被译为“交响乐”，这是中文从日文借词。

除开那些信号性的乐器，如钹、号、羊角号等，其他所有的乐器都用于伴奏歌唱，无论是独唱还是齐(合)唱。这些乐器是否同时使用，很难考证；不过，木管乐器、里拉、竖琴和打击乐器与独唱同时合在一起却有图画和文字证据，这些证据出自埃及，在一定程度上美索不达地区也有。也许可以说有关音乐美的完美的观念在当时的中东相当普遍。就独唱来说，不混合各种音色的彼此有较大差别的伴奏为当时的人们所喜爱；合唱时，各种尖锐的、准确定音的以及节奏性的乐器，如木管、竖琴、里拉和打击乐器便全部加入进来。毫无疑问，歌手要在众多的乐器伴奏下演唱，应当增强其力度，于是用力从鼻腔挤出高音；萨克斯据此推测，后世的“面罩唱法”当时已初见端倪，并且到 16 世纪为止，成为歌手的主要特征。16 世纪以后，人们认识到声音与性器官的关系，为了唱高音，采取阉割男童的方式，使其声音在成年后仍保持尖、高，得以在伴奏中显露出来，并在合唱中演唱高音声部。此后两个世纪阉人歌手大行其道。

必须指出的是，上述各种乐器的形制、音高、音域、演奏方法，至今并未完全解决。

四、有关《诗篇》的一些音乐问题

《诗篇》共有 150 篇诗歌，希腊文本另加一篇，成为 151 篇。自古以来，它被分为五卷。根据各篇的卷首题记，2/3 应形成于公元前 12、11 世纪。但这显然不可靠：第 5，26 篇都归到大卫名下，都提到圣殿，而在大卫时代，圣殿还没有建造起来。再如 51 篇提到：“求你随你的美意善待锡安，建造耶路撒冷的城墙”，看来，这应是圣殿被毁以后写成的。不过，稳妥一点，认为《诗篇》的形成经历了漫长的时间，最早的形成于统一王国时期，多数作品形成于分国时期和被虏之后，最晚的作品延续至马卡比起义时期，在断代上不至于大错。

希伯莱诗歌与拉丁语系的诗歌完全不同，再加上希伯莱语已经“死亡”两千多年，因此，很多年来，人们只好望洋兴“探”。大约在 18 世纪中叶，英国牛津大学教

---

① 库尔特·萨克斯：《东方和西方——古代音乐的起源》；Curt Sachs，*The Rise of Music in the Ancient World*：East and West. New York：W. W. Norton & Company，1943，pp. 23—25.

授罗伯特·劳斯(Robert Laws)首先发现希伯莱诗歌的基本体裁是平行体，取得了突破性的进展。此后，在无数学者的努力下，希伯莱诗歌除去了那层神秘的面纱，把自己那倾城倾国的面貌展现在世界诗坛上。前引《耶利米哀歌》的希伯莱文的拉丁转写如下：

Echâ yashbâ badâd,
Hair rabbâthi âm,
Haythâ kealmanâ ①
Rabbâthi baggoyiîm,
Sarâthi bamdinôth
Hayethâ lamâs

其中，*â*，*î*，*ô* 等元音均由笔者标上了重音，以便揭示其声韵的韵步。可以发现，这开篇第一句诗，共6行，可分3个诗节，每节2-3个韵步，每韵步1-4个音节，重音在诗行末尾。希伯莱诗歌的这种结构，音乐性很强，十分有利于歌唱。事实上，它们确实也是要唱的，很多诗篇都涉及音乐，尤其是题记。《诗篇》有大量的题记，如：

第六篇　大卫的诗，交与伶长，用丝弦的乐器，调用第八
第七篇　大卫指着便雅悯人古实的话，向耶和华唱的流离歌
第九篇　大卫的诗，交与伶长，调用慕拉便
第二十二篇　大卫的诗，交与伶长，调用朝鹿
第四十五篇　可拉后裔的训诲诗，又是爱慕歌，交与伶长，调用百合花
第五十三篇　大卫的训诲诗，交与伶长，调用麻哈拉
第五十六篇　非利士人在迦特拿住大卫，那时他作这金诗，交与伶长，调用远方无声鸽
第五十八篇　大卫的金诗，交与伶长，调用休要毁坏
第七十七篇　亚萨的诗，照耶杜顿的作法，交与伶长
第八十七篇　可拉后裔的诗

第一百二十篇上行或作登阶下同之诗等等。《诗篇》题记中类似的专用音乐术语，至今几乎完全无法理解。事实上，即使在第二圣殿毁灭以前，很多题记的含义已经就晦涩难解了：《旧约》的希腊文翻译大约在公元前200年，对于阐明这些标题，希腊文译本(the Septuagint，即《七十子希腊文译本》，简称LXX)很难提供什么帮助。要理解《诗篇》中有关音乐的题记，其关键在于希伯莱音乐术语的综合解读，这同样必须借鉴比较语言学。

《诗》87题记 *mizmor of the Korahite*，从词根看 *z-m-r*，*mizmor* 意“唱”或

① 依德尔森，前引书，第54页；希伯莱文的拉丁字母转写的对应关系，不同地区的犹太人略有差别，见同书，xxi。

“奏”,因此该题记应理解为“可拉后裔的颂唱”。《诗》77 题记中 *maskil of Asaph*, *maskil* 的词根是 $s-k-l$,意“思考”或“促成”,应理解为“亚萨的思绪”,表对上帝的赞美;耶杜顿,Jeduthun,人名。关于亚萨和耶杜顿,《志上》第 25 章说:

> 大卫和众首领分派亚萨,希幔并耶杜顿的子孙,弹琴,鼓瑟,敲钹唱歌,他们供职的人数记在下面。亚萨的儿子撒刻,约瑟,尼探雅,亚萨利拉,都归亚萨指教,遵王的旨意唱歌。耶杜顿的儿子基大利,西利,耶筛亚,哈沙比雅,玛他提雅,示每,共六人,都归他们父亲耶杜顿指教,弹琴唱歌,称谢颂赞耶和华。希幔的儿子布基雅,玛探雅,乌薛,细布业,耶利摩,哈拿尼雅,哈拿尼,以利亚他,基大利提,罗幔提以谢,约施比加沙,玛罗提,何提,玛哈秀。这都是希幔的儿子,吹角颂赞,希幔奉上帝之命作王的先见,上帝赐给希幔十四个儿子,三个女儿。都归他们父亲指教,在耶和华的殿唱歌,敲钹,弹琴鼓瑟,办上帝殿的事务。亚萨,耶杜顿都是王所命定的。他们和他们的弟兄学习颂赞耶和华。善于歌唱的,共有二百八十八人。这些人,无论大小,为师的,为徒的,都一同掣了签,分了班次。

可见亚萨和耶杜顿都是圣殿的乐师,他们应当对唱诗所用的各种曲调非常熟悉,新的诗都要交给他们,只消提供一个曲调名,他们就能把词配上去,唱出来。而年轻人则先要学习、掌握曲调、定例,然后才能够参加圣殿的音乐活动。这有如我国古代周礼,乐由师掌管,子弟们要学习以后才能加入。既然要学,那就必有定例,没有多少自由发挥的余地;合乎逻辑的音乐学推论是:《诗篇》的题记可证明它们是要唱的,而且参加演唱要经过严格的训练,即兴演唱似乎在圣殿的歌唱中并不占有重要地位,这与阿拉伯音乐看重即兴有所不同。由上引文看来,他们所统率的乐队(包括唱队)总人数达 288 人,相当庞大了,可以断定,当时圣殿的祭祀极为壮观。这么大的乐队(比我们现在的国家乐团还大),必须要有指挥,从前面所引多段文字来看,这个指挥应当就是亚萨。

《诗》6,9,22,45,53,56,58 等的题记,分别提到“调用第八”、“调用慕拉便”、“调用朝鹿”、“调用百合花”、“调用麻哈拉”、“调用远方无声鸽”、“调用休要毁坏”等等。斯丹雷·萨蒂认为这是指明该诗颂唱时其旋律、节奏所应参考的曲调:“通过原有的歌词确认出来,如果一首旧旋律配上了新词,那么就用旧词的原文,确定旋律”①。此说有一定道理,可以说在世界范围内,很多民族都曾用这种方法来标记、确认旋律。如果是这样的话,那它们应是当时的人们所熟悉的颇为流行的曲调。不过古代以色列人给我们留下的难题并不是全都如此这般便迎刃而解。《诗》7 的“流离歌”希伯莱文为 *shiggayon*,出自阿卡德文的 *shigu*,意强烈的、不稳定的,因

---

① 斯丹雷·萨蒂,前引书,第 619 页。

此,这个题记是不是标记风格(哈 3:1 同此)?

《诗篇》题记中还有对演唱者的提示,暗示某首诗歌的用途,如《诗》120,134 题记"上行或作登阶下同之诗",英文 song of ascents,希伯莱文作 *sirham a'alot*;拉比和基督教译著的作者们都解释道:利未人演唱这些诗歌欢迎教徒们上 15 级台阶到圣殿(*contus graduum*),或到耶路撒冷朝圣。《诗篇》中另一个出现频率较高的词是"细拉",达 71 次(另,《哈巴谷书》中 3 次),英文直接用 *Selah*,另起一行,列在诗外的末尾处,并用斜体表为外来词,希伯莱文 *Selah*,LXX 译为 diapsalma,意为"举起",颂唱过程中为何要"举起"? 举什么? 也许该词要求仪式的指挥者举起钹来击打、插入颂唱? 事实上,这就是现代意义上的唱诗班休止标记,若干世纪后,作为成例进入教仪。《诗篇 9:16》英文出现一个外来合成词 *Higgaion. Selah*,*higgaion* 似指柔和的段落,如果上述关于 *selah* 的解释成立,则指在柔和的音乐段落后面插入击钹,把这些段落区别开。《诗篇》的诗歌一如所有古代闪族语的诗歌,每行诗分为两节,在内容、意念上前后呼应,轻韵律,重逻辑,不押尾韵,这被称为平行体。这种结构说明,《诗篇》的唱颂应当是唱和应答式的。这种形式是圣殿以及犹太会堂仪礼的特征,在希伯莱《圣经》被基督教接纳为正典后,为基督教所采用,并流传至今。

不 结 束 语

为本文写结语是件吃力不讨好的事情:一方面谨慎的推论已经穿插编织在字里行间,聪明的读者自会把他们梳理出来,并形成自己的看法;另一方面这件工作还远远没有结束,舞文弄墨结语一番,无异于结论,几千年都无法下结论的东西,现在怎么能结?!
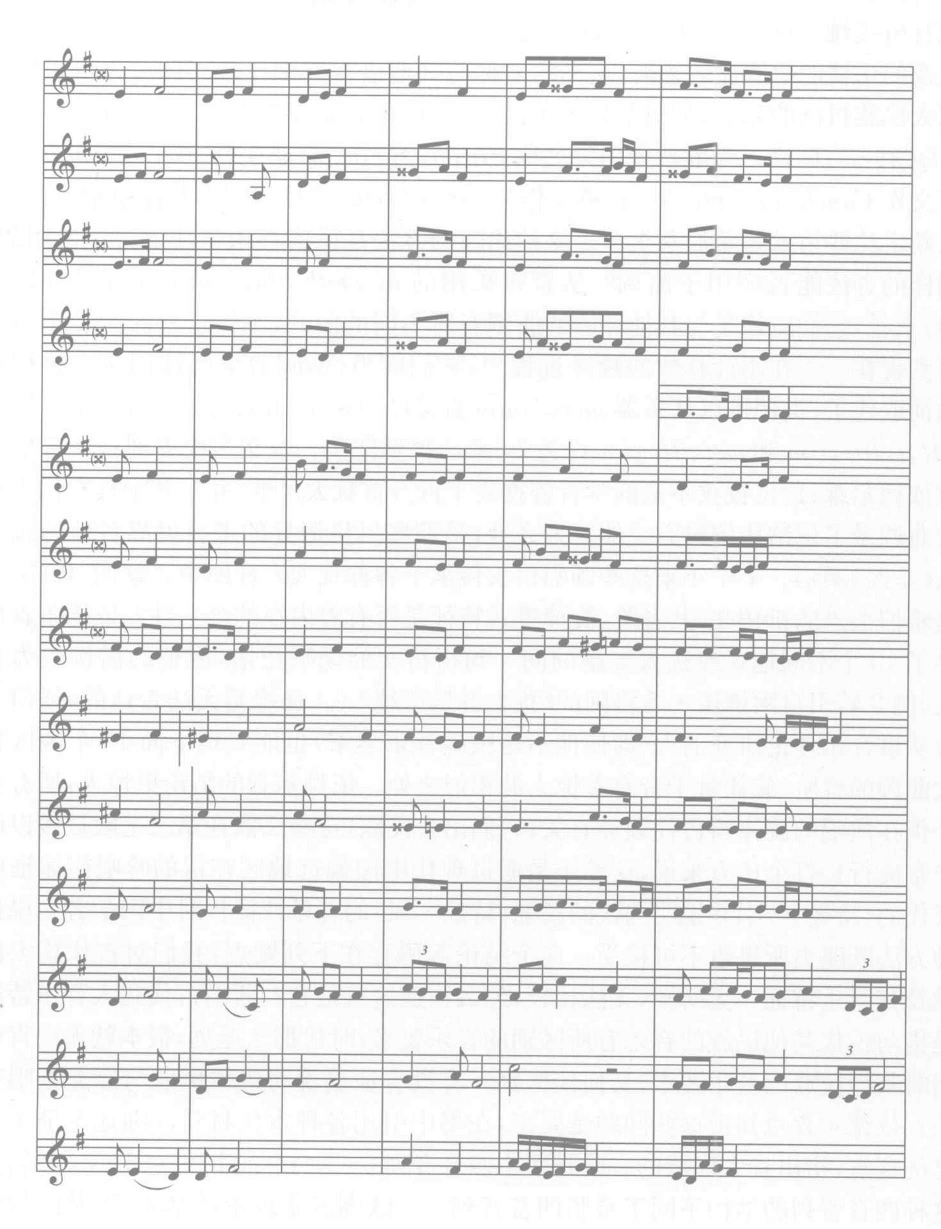
事实上,本文有一个要害问题无法解决,古以色列人的音乐究竟是什么样? 这简直就象阿喀流斯没有在冥河中浸过的脚后跟——中一箭就致命。

耶路撒冷残留下了第二圣殿的"西墙",每星期五的日落时分,犹太教徒们聚集到这里,面对墙础那巨大的石块,唱起安息日祈祷文,迎接安息日的到来。尽管带着世界各地音乐风格的旋律此起彼落,祈祷词却是相同的,教徒们的情感和宗教体验也是相同的。善于思考的人不难发现这一现象的内在精神纽带。本文开篇即扼要叙述的犹太史,为这一奇特的音乐现象提供了历史背景:上千万犹太人散居世界各地,时间长达上千年,他们的音乐怎么能不带有寄居国的风格? 精神纽带不属本文的内容,我们关心的问题是《圣经》中有关音乐的内容究竟能否得到一个大体上过得去的说明。由于《圣经》上的音乐活动是古代希伯莱民族的音乐文化,希伯莱生息至今是为犹太人,因此问题转化为犹太民族的音乐文化有没有一个核心的本体(identity)? 从音乐角度考虑,就是其音乐究竟有没有一些共同的音乐特征? 如果没有,任何讨论将无法进行;如果有,究竟是什么? 它们能否说明两千多年前甚

至更早的音乐？上文论及的《圣经》中提到的乐器，其中一些的希伯莱文名称，由于历史的原因再加上地理位置犬牙交错，在语源上与希腊文、亚兰文、亚述文、阿拉伯文、古埃及文有近似的发音，这说明在很早以前，在《旧约》定本的时候，这几种文化就有所接触、碰撞。不然，它们的发音不会大致差不多，而是差很多。就《圣经》中提及的乐器的语源比较来看，它们的名称与其他语言差别比较大的或许可以断为犹太民族自己的乐器，如《民数记 10：1－10》中的希伯莱"号"*hatzotzerot*（希腊文 *salpinges*）；同样，《雅歌》，希伯莱名称 *Sir has Sirim*，希腊文作 *asm a asm ato*，拉丁文作 *Canticum canticorum*，英文作 Song of Songs，均是意译，发音相差很大，可以断定这些情歌是希伯莱土产。这种比较的方法是民族音乐学从语言学借用的，同样的方法能否应用于曲调？从直接采用的 *alamoth*，*sheminith*（志上 15：16－24）来看，它们应该是与其他民族的曲调有所不同的曲调，不然这些曲调名不会保留到现在——在不计其数的翻译过程中，它们应当（would）早就被词义大致相同的词取代了，类例可以从乐器 *mena'anim* 直接译为 sistrum，以及 *pa'amonim* 译为 *bell*，*tziltzelim* 和 *metziltayim* 译为 cymbal 得到证实。本文多次提到犹太音乐学家依德尔森，这位孜孜不倦的学者曾搜集了近万首犹太民歌，并对其中具有代表性的曲调做了记谱比较研究。他下刀之处，是那些风格迥异的来自世界各地的犹太人《圣经》颂唱。上千年来这些颂唱口头传承于各种犹太人社团中，"歌词"相同，都是希伯莱语的祈祷文，其音阶、旋律模式特征是否有着内在的统一性？依德尔森提供了 13 个不同地区或犹太支系的同一句祈祷文的颂唱记谱，因他的谱例较为长大，例 3 转引自阿姆侬·希洛阿的《犹太音乐传统》①。证据是无法否认的，任何一位从事音乐理论研究的人（即使他不是民族音乐学家）也能发现下面 13 个地区犹太曲调的音阶、旋律骨干音有着惊人的相似之处。依德尔森的结论更惊人：所有至今仍在演唱的旋律与古代颂经有关，它们出自民歌，这些民歌在第二圣殿被毁以前非常流行！打个比方来说，这等于是通过现代中国偏远地区存留的吟唱旋律证明汉代的《诗经》吟唱并说明周代的民歌《诗经·风》的音乐特征！对中国学者来说这种方法既匪夷所思也不可接受。这个结论起码存在下列疑点：我们对古代犹太民歌及其音乐特征一无所知，无法比较，怎么知道这就是它？所谓古代犹太音乐特征是指与古代其他民族的音乐有所区别的音乐要素，时代那么遥远，根本就无法肯定当时其他民族的音乐要素，又何谈区别？有没有证据说明诗体民歌与经文颂唱有关？依德尔森也知道这些问题是要害，在书中引用各种古代材料详细地论证了自己的观点，指出犹太民族的音阶是两个四音音列 e－f＝g＝a，b－c＝d＝e 的结合，这种四音音列的结构不同于希腊四音音列——欧洲音乐理论的基础、以及阿拉伯

① 阿姆侬·希洛阿：《犹太音乐传统》；Amnon Shiloah，*Jewish Musical Traditions*，Jewish Folklore and Anthropology Series，Detroit：Wayne State University Press，1992，p. 25.

木卡姆四音音列——阿拉伯音乐的基础,他由此而展开说明犹太民歌的古代属性及其连续性。逐一研讨依德尔森的论述[①],超出了本文的范围:那将不是《圣经》的民族音乐学研究,而是犹太音乐研究。



① 依德尔森,前引书,第Ⅲ章,第35—71页。

分析这一谱例，笔者倾向于接受下面的说法：如果承认希腊音乐及阿拉伯音乐的历史传承，似乎也应该承认犹太民族的音乐传承，两千年来他们都生活在隔离开的社区里面，其会堂传统有史可查地延续了两千年，或许真的把一些东西传下来了？尽管我们无法确切地指明犹太民族的音乐传统在什么时候形成其民间传承，但是犹太民族音乐传统的连续性本身并不成为关键问题。道理很简单，如果某人不能证明自己爷爷的爷爷，并不说明该爷爷没有存在过，无论如何他总得有个爷爷，只要这位爷爷存在，必然就有他爷爷的爷爷；事实上，正是这位爷和那位爷从血缘上赋予了某人具有区别于他人的特征。同样，如果认为犹太民族没有自己的音乐传统，那么将如何回答下列反诘：怎么解释例3？为什么不同地区不同支系的犹太曲调保持着一些共同的特征？比如：《圣经》希伯莱经文应答颂唱——根据已有的规则、动机和模式做即兴演唱；几乎每一个模式都与一定的民俗传统相吻合；几个世纪以来，歌词和音乐之间的基本关系稳定不变；旋律装饰（一字多音）的主要类型与中东原型保持着基本血缘关系；1500多年以来，演唱很多固定歌词特别是希伯莱语祈祷文的方式，没有改变；等等，因此，即使没有具体的古代资料可稽征，仅从现有的活生生的音乐文本，我们也可以说，犹太民族当然有自己的音乐传统，这种传统是其文化的一部分，并与其他民族的文化区别开来。不过，这绝对不是说，他们的音乐可以说明《圣经》中涉及到的古希伯莱、以色列的音乐。问题远远没有解决，本文只是征引有关资料，以存一说而已。

依德尔森的一生献给了自己的民族，他对犹太民族音乐的研究以及由此而得出的有关古代以色列音乐的结论，世界希伯莱学界有保留地接受，或许犹太人民族意识情结太重，太过于理想化，但研究希伯莱学的学者并不都是犹太人。为了褒扬依德尔森的文化贡献，他的头像被印在50年代以色列国的钞票上，四处流通，这是音乐学家难得的殊荣。

（原载《中国音乐学》，1997年第3、4期）

论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设

乔建中

文化地理学家认为：任何一个民族的传统文化都是在特定的空间范围内形成和发展起来的；各空间范围不同的地形、地貌、位置、天象、气候所构成的地理环境对世界上面貌各异的传统文化的产生、发展一向具有稳定而直接的作用，并分别形成了分布于亚、非、欧、美[①]的代表人类早期文明的文化源地。于是，研究人类文化事物和现象的起源、分布、变动及其同自然环境之间的关系，或者说，比较各个文化源地、文化区(圈)的空间差异，就成为这门学科的一个主要任务。

中国是公认的代表东方文明的古文化源地之一。长期以来，通过对历史文献的系统梳理，对地下文物的不断发掘，对现存民间习俗、传统艺术的记录考察以及对多种学科成果的综合研究，使我们对中国这个具有世界性影响的古文化源地的产生、形成、发展的整体性历史脉络有了越来越清晰的认识。这对我们进一步研究这个文化的不同历史阶段、不同支系(区域)的发展状态以及它所包含的多种学科的丰富而又巨大的内容，无疑提供了优厚的条件。然而，鉴于我们近几十年来对包括文化地理学、民族学、民俗学在内的许多人文科学分支学科的忽视，我们在相当多的学术领域还显得薄弱，甚至还存在着某些缺环。以文化地理学而论，虽然中国古代的地理学、历史地理学著作代有所见，中国的文化学资源更是得天独厚，但本世纪50年代以来有关现代文化地理学的著述，却如凤毛麟角。其结果，必然影响我们从文化—地理—人三者的特定关系去全面审视具有独特风貌的中国传统文化，也大大妨碍我们运用包含在这个学科内的各分支学科的很多崭新的角度去深

---

① 这些古文化源地包括北非的埃及，西亚的古巴比伦，东亚的中国，南亚次大陆的印度，欧洲的希腊和古罗马，中美的玛雅文化和阿兹特克文化。

入探讨中国传统文化领域内极为丰富的历史内容。作者本人自80年代初通过对传统音乐的一些个案研究,开始注意中国传统音乐的空间分布现象,进而发表了关于汉族民歌的区域划分的意见,接下来,又进入有关音—地—人关系的一系列探讨,其目的,是想通过对中国传统音乐空间分布的较全面的认识并在此基础上,初步建立起一个关于中国音乐地理学的理论框架。这里,特将本人的一些基本看法陈述于后,以供给各位加入讨论时参考。

一、中国地理地貌为中国传统音乐所提供的发生、发展环境

同世界上任何一个古文化源地一样,中国文化的空间范围自有它独特的地理特征。在中国古代,"地理"是与"天文"相对应的一个观念,取"纹""理"之义。诚如《说文解字》云:"元气初分,轻清阳为天,重浊阴为地,万物所陈列也。"其所谓"万物""陈列"者,首先应该指我们脚下这块土地上的山、川、沟、壑,江、河、湖、海,也就是地理学中的地形、地貌、位置、气候等。历史证明,在不同民族的传统文化发生、发展过程中,相对而言,上述地理因素所起的作用是最为稳定和最直接的。人类早期的几个最著名的文化代表,之所以面貌殊异并形成自身的传统,其根源首先也是因为它们所赖以生存的自然环境之间的差异。

那么,中国的地理地貌为中国传统音乐提供了怎样的生存空间呢?

面对中国的疆域版图,一个最直观、强烈的印象就是它的幅员广大和地貌多样复杂。从南北方向看,由北纬54度到北纬15度,经过了寒、温、亚热、热四种气候带;从东西方向看,由西部西北部的海拔8000多米直至接近海拔的东南部沿海,经历了从高原山地到海滨平原的多种地形阶梯。这一特殊的天文地理坐标正好构成了中国传统文化独特的生存空间并不断地影响着它的积累和发展方向。其中,如下几个方面对传统文化以及传统音乐的分布格局具有更直接的影响。

一、一条地理—文化分水岭

由西北部向东南部逐渐倾斜这一地貌总势在很大程度上决定了中国的自然景观和植被生存状况,同时,也成为中国以农耕为主的经济类型和在此基础上生成的传统文化的前提。如果单从地貌因素看,它基本上形成三个阶梯:即西部、西北部由阿尔泰山、天山、昆仑山、唐古拉山、冈底斯山、喜玛拉雅山及祁连山、巴颜喀拉山、横断山等山地高原群落组成的第一阶梯;华中、华南一带低山丘陵组成的第二阶梯;东北、华北、江浙平原组成的第三阶梯。面对这份大自然的"赠礼",我们的祖先发挥自己的聪明才智,迈出了创造文明的坚实步伐。然而,如果从文化地理学的角度看,则可以分为东、西两大部分。有趣的是,这条文化"分水岭"刚好是一组由东北向西南倾斜的山脉构成的:即北端之大、小兴安岭,中部之太行山、秦岭、大巴

山和南部之苗岭、大娄山、乌蒙山。它们有如一堵又大又长的“墙”,把中国分成鲜明的“黄”—“绿”[①]两部分。我们注意到“墙”的左侧,由北而南,分列着蒙古高原、山西高原、黄土高原、云贵高原及紧靠它们的更为开阔的青藏高原和北面的新疆高原。所以,这里基本属于“高原文化区”;其右侧也由北而南,分列着三江平原、东北平原、华北平原和江浙平原。所以这里基本属于“平原(部分为低山丘陵)文化区”。这也就是我们从西往东“看”所获得的第一个最深刻的印象。

二、两大江河分流中的南北对峙

同样,由于西北高,东南低,中国的大多数河流都是由西向东,最后进入大海的。特别是“两河”,即黄河、长江。它们共同发源于青海巴颜喀拉山麓,但却一南一北,分道而流。黄河经甘肃、四川、宁夏、陕西、内蒙、山西、河南,由山东利津入海;长江经云南、四川、湖北、湖南、江西、安徽、江苏,由上海吴淞口入海。由于有灌溉之利,两河自古以来就是中国农耕经济的基础,也是上古文化的发祥地。然而,两河流域所处的特定的地理位置,却使它们的自然风貌显出很大的差异并进一步影响到经济和文化。于是,黄河成为北方水系的代表,也成为北方文化的象征;长江成为南方水系的代表,也是南方文化的象征。诚如它们一起从巴颜喀拉山脚下流出那样,它们拥有一个共同的渊源,但又“分道扬镳”,各有归宿,各呈其貌。一个源头,分头并进,多样选择,恰好也是中国传统文化历史演进的一种象征。地理位置使南北之间发生了如此大的殊异,这是我们再从西往东“看”时所获得的第二个深刻印象。应该特别强调指出,这一点对我们全面认识中国传统音乐的地理特征具有十分重要的意义。

三、六大地理板块组成的总格局

顺着以上的思路,如果我们由北而南又兼顾东西,即全方位地观照中国的地貌特征时,那么,就会立即发现一个更加有趣的现象——中国地貌的某种天然的对称性:三江平原、东北平原、华北平原(北方)与江浙平原(南方)相对;山西高原、黄土高原、青海高原、新疆高原(西北)与云贵高原、西藏高原(西南)相对。此外,北部蒙古高原实际上就是著名的北方大草原;西南高原与江浙平原之间即两湖、岭南一带则是一片低山丘陵区。大体说来,一个正“品”字和一个“倒”“品”字,即两“平”,两“高”,一“草”,一“丘”,再加上一“河”(黄河)三“江”(黑龙江、长江、珠江)及一些盆地、绿洲和湖泊,便组成了中国地理地貌的基本格局。或者说,它就是地理地貌所提供给传统文化、传统音乐发生、发展的基本环境。其中,东西之间明确的“界墙”是南北走向的太行山,南北之间的“界墙”则是“秦岭”—“淮河”。秦岭—淮河以北称北方,以南称南方。在地理位置和气候的影响之下,自古以来,南北方在经济、文化方面的差异大于东西部之间。也就是说,北方平原与西北高原之间,江浙平原与

---

① 一般的地图册中,总是以土黄—深土黄表示山地高原,而以绿色表示丘陵平原。

西南高原之间有更多的联系，而两个平原之间、两个高原之间的区别却很大。前者之间的联系和共性，除了气候，还有河流的沟通作用。

上述地理环境对中国文化①具有决定性影响的首先是物质生产方式，即经济文化类型。多数学者认为，中国的经济文化类型主要分为三大类：渔猎采集类型；畜牧类型；农耕类型。在它们之下，又分为12种亚型。②这三种经济文化类型的分布状况为：渔猎采集经济文化区限于东北的大小兴安岭山林及黑龙江、松花江、乌苏里江交汇处；畜牧经济文化类型分布于大兴安岭以西的内蒙古草原、新疆、青藏高原的大部；农耕经济文化区包括西起帕米尔高原、东到黑龙江和台湾、南到海南岛的大片地区。这一类型又分为平原集约农耕型（东北、华北）、水田稻作型（东南）、山地耕牧型（西南）、绿洲耕牧型（西北）等。如果用作物和劳动方式概括的话，则更加简明扼要，即东南沿海—捕鱼区；南方长江流域—稻作区；北方黄河流域—粟种区；北方草原—畜牧区。

以上就是我们对中国地理地貌环境以及在它的影响下所形成的经济文化类型分布格局所作的一个简明分析。在此基础上，我们再来谈传统音乐文化对它的依存关系，就顺理成章了。

二、中国传统音乐的空间分布及其与地理环境之间的依存关系

如前所述，中国辽阔的幅员，为中国传统音乐提供了一个无比广大的传播天地；中国多种多样的地貌气候，促使各地各民族创造了丰富多彩的传统音乐体裁类别。在论及中国传统音乐的空间分布这一问题时，我们必须说明以下几点：(1)所谓传统音乐的“空间”分布，一般有两层含义，一是指音乐体裁的分布，即什么样的地理环境中流传着什么样的音乐品种和体裁，相对而言，它比较简单。所以作者认为它与环境之间是一种“表层关系”。二是指音乐风格色彩的空间分布，由于风格自身的复杂性，加上它的多层面性，所以作者认为它与环境之间是一种“深层关系”。本文将主要论及传统音乐体裁的空间分布问题；(2)首先必须肯定，传统音乐的某些体裁对地理环境的依赖是无可怀疑的。如高原山区的“山歌”，沿海地区的

① 据说，学术界关于“文化”一词的界定，大约有一百余种，作者遵奉“广义十狭义”之说，即“广义的文化指人类社会发展过程中创造的物质财富和精神财富的总和”，狭义的文化则多指语言文字、宗教信仰、风俗习惯、文学艺术、道德观念等精神现象。两种界定可以因为对象范围不同而改变。

② 它们分别为：渔捕采集亚型，狩猎采集亚型；苔原畜牧亚型，戈壁草原亚型，盆地游牧亚型，高山畜牧亚型；山林刀耕火种亚型，山林耕牧亚型，山地耕猎亚型，水田稻作亚型，绿洲耕牧亚型，平原集约农耕亚型（再分南方、北方次亚型）。

"渔歌"、"捕渔号子"，种稻区的"田歌"，江河湖海上的"号子"、"船歌"，草原上的"牧歌"等等，它们可以说是特定地理环境的直接产物，二者之间基本上是"一对一"的关系；(3)但是，传统音乐自古以来都是靠传承、传播来维持其鲜活的生命的，尤其是在中国，经过数千年的交流，加上语言、习俗等共同手段的帮助，致使一部分体裁局限于一定的地区，而另一部分则流传很广甚至遍传全国，另外，一些较封闭的地区音乐品种较少，一些开放的地区品种很多，形成分布的"叠压"状态，这就增加了我们研究传统音乐空间分布的复杂性；(4)因此，我们在讨论这个问题时，一方面选择环境与体裁最直接的那些例证，以便使论述更为鲜明；另一方面，当遇到某地区出现多种体裁"叠压"的现象时，就以我们认为最有地理特征的那些品种作为代表。下面，我们就用以上的原则对中国传统音乐的空间分布作一番概略的描述。

一、北方草原与"长调"和马头琴音乐

众所周知，大小兴安岭以西、阴山以北，由东北部的呼伦贝尔草原到西部的阿拉善和天山北麓，自古以来就是一个广阔的天然牧场。长期生活于此的蒙古等民族在"逐水草而居"的游牧劳动中，创造了一种节奏自由，歌腔悠长，上、下句结构的民歌体裁。蒙语读"乌日听道"，汉意为"长调"。作为草原文化最有代表性的传统音乐品种，"长调"所歌唱的内容几乎都离不开马、羊、骆驼、蓝天、白云，特别是马，枣骝马、圆蹄马、小黄马、小青马，简直是有多少歌，就有多少马，因为马是草原的象征。另外，"长调"包括很多类别，如"牧歌"、"赞歌"、"思乡歌"、"宴歌"，它们的唱词内容不完全相同，但音乐一律是"长调"风格，舒展、开阔、自由，犹如那一望无垠的草原和那自在悠然的羊群。与"长调"具有同等意义的还有蒙古族的乐器马头琴。马头琴的形制、原料、演奏姿势、音色直至乐曲风格，无一不是彻底的草原化的，无一不充满了草原的情愫和韵致。它和"长调"，异"曲"而同工，相互映衬，成为草原音乐文化的两颗明珠。当然，也有人说，除了它们，还有一种又是文学又是音乐的体裁，那就是"史诗"。诚如世界上许多"史诗"都产生于草原民族一样，北方草原也流传着一部英雄史诗—格萨尔王传。因此，我们可以说，没有草原，就没有长调、马头琴和格萨尔，草原是酝酿产生这些音乐体裁的源泉；而如果失去了长调、马头琴，则草原也就没有了光彩，二者间的依存关系，没有人能够否定。

二、西北高原与西北山歌

西北高原，即太行山以西的山西高原、黄土高原、陇东高原、青海高原的统称；西北山歌则指流行于这一地区的各类山歌体裁。其中，最具代表性的便是晋西北的"山曲"、"烂席片"、内蒙古西部的"爬山调"、陕北的"信天游"和甘肃、宁夏、青海的"花儿"等歌种。西北高原的海拔多在2000—3000米间，属黄河中上游区。其地貌特征以黄土高原为代表。这里没有万丈千仞的大山，而是沟、峁、墚、塬纵横交错，城镇稀疏，交通不便，人们耕地、砍柴、运输，都是个体劳作，这恰恰是传唱山歌的理想场景，也是形成山歌体裁特征的基本前提。特别是担负商贸运送的农民，当

地称他们“脚户哥”、“赶脚的”或“脚夫”，由于常年奔走于山川沟壑间，在寂寞无助之中，山歌成了他们唯一的精神慰藉品，他们也成了山歌的保存者和传播者。所以，通过这一地区的各种山歌，我们一方面能够谛听到高原环境的空旷、苍茫，同时也能感受到这里民众内心的深沉、凄然。这是只有西北高原这样特定的自然环境才会有的特殊的体裁中表现出的特殊的音乐性格。

三、西南高原与西南山歌

从广泛的意义上说，西南高原应包括云贵高原和西藏高原。这里也是中国山歌体裁的一大宝库，如四川南部的“神歌”、“贵州山歌”、云南“风庆调子”、“弥渡山歌”、藏族“山歌”、苗族“飞歌”、侗族“大歌”、布依族“小歌”等。其中，有一部分是汉族山歌，另一部分是少数民族山歌。同为山歌体裁，但由于西北与西南所处的地理位置很不相同，它们的自然环境和植被生态也就存在着明显的差异。这里气候温和、四季常青（部分5000米以上的山地除外）农耕以稻作为主，另有放牧劳动。在这样一个特定的高原环境中产生、流传的山歌，一方面保持了南北方山歌共有的舒展、自由的山野气息，但又蕴藏着本地区自然、气候所赋于的那种清彻、明亮之风。更具特色的是这里有十几个少数民族所创造的“多声部民歌”（它们大多数属于山歌体裁）。所以能够形成这种传统的歌唱形式，自有它多方面的社会、历史原因，诸如生产、生活习俗，审美选择等，但基本原因仍与这里的自然气候条件促使各族民众喜好群体性劳动、社交、节庆的传统习惯有很直接的关系。西南高原与西南山歌之间的这种相互依存关系，不仅证明了地理环境对民歌体裁形成的决定性作用，而且也体现出气候条件对特定地区音乐风格、歌唱习俗的巨大影响。

四、长江流域稻种区与“田歌”

长江流经九省市，除发源地青海外，都是中国的水稻种植区。如前所述，这是一个“带状”地貌，上游是高原，中游是江湖交错的低山丘陵，下游为冲击平原，但因气候适宜，自古以来就以种稻为主。又因为稻作劳动强度大和需要相互协作这两个原因，所以，从汉代就形成了稻农“插田唱歌”的习俗。于是，从云贵高原到长江三角州，凡挖地、栽秧、薅草、车水，必有“田歌”相伴随。“田歌”是各地“秧田歌”的统称，其不同的地域称谓有几十种，如“薅草锣鼓”、“挖山鼓”、“花锣鼓”、“插田歌”、“车水锣鼓”、“薅秧歌”、“喊秧歌”等等。稻农说：插田不唱歌，禾少稗子多。可见这类体裁的鲜明的功能特征和强烈的功利性。如果说，北方草原的“长调”流传区呈现了由东而西的“带状”分布样态的话，那么，西北、西南山歌的分布就是一种“块状”格局。再来看“田歌”的流传情形，则又是“带状”的，而且与“长调”那种星星点点式的“带状”不同，它是沿长江两岸由西而东以相当密集的方式形成的。作为一种民歌体裁，“田歌”既不同于完全受劳动节奏支配的各种“号子”，也不同于个体劳动中唱的十分自由的“山野之歌”，它有时完全由半职业的“歌师”、“歌伯”们站在田头击锣鼓而唱，有时又是劳动者自唱自娱，甚至出现一“领”众“和”的形式。为解除

劳作者的疲劳，歌师们很少停歇，所以田歌的结构，多采用“套曲”体，每套包括许多“牌子”，演唱一遍，有时长达一小时左右。

五、戏曲声腔的地理分布

在中国戏曲八百余年的历史中，声腔嬗变是推动其发展的根本动力之一。宋、金、辽时期，戏曲的中心在北方，至南宋又转为南方：明代的余姚、海盐、弋阳、昆山四大声腔系统，从地域分布而言，也主要在南方；最后到了清代，产生了新的“四大声腔”，即梆子腔、皮黄腔、昆山腔、高腔及歌舞、说唱两种类型的地方戏声腔系统。其中，各类梆子腔多数流行于北方(黄河流域)；高腔、昆山腔多半在南方(长江流域，本世纪出现的“北昆”应另当别论)；皮黄腔是南、北互见，但它影响最大的代表性剧种——京剧，则主要在北方。其他如滩簧戏、花鼓戏、采茶戏、花灯戏大都分布在南方，而秧歌剧、弦索戏等又属北方系统。总之，以腔系的分布而言，大都有它们明确的流传地域。这里，我们以梆子腔与高腔为例，说明它们分踞南北，各有所宗的空间分布状况。“梆子腔”是在北方民间音乐基础上形成发展起来的一种戏曲唱腔，它因演唱时用两节硬木梆子击节而得名。其中最古老的剧种是陕西的“秦腔”(其前身为“同州梆子”)，已有两百年的历史。在它之后，又陆续产生了河南梆子(豫剧)、山西梆子(晋剧)、河北梆子、山东梆子等，据统计，各地“梆子腔”剧种约有20多种，如山西的蒲剧、北路梆子、上党梆子；河北的老调、武安平调、平调、怀调、西调；河南的宛梆；山东的章丘梆子、莱芜梆子、枣梆等，它们绝大多数都分布在黄河流域，也呈“带状”格局。“高腔”原称“弋阳腔”，是在明中叶的弋阳腔和稍后的安徽青阳腔的基础上又大量吸收了民间音乐养份以后形成的声腔系统。清中叶以后逐渐成为“川剧”、清戏(湖北)、“湘剧”、“赣剧”、“西岳高腔”、“婺剧”等剧种的基本唱腔，很明显，它的流传是沿长江而“行”的，也呈“带”状分布状态。它与“梆子腔系”，一北一南，互相呼应。当然，作为一种不断传播的声腔，在数百年的流传过程中，并非永踞一地。所以，在戏曲声腔的总分布中，“梆子腔”过“江”南下，“高腔”过“河”北上的现象，是难以避免的。但同上述民歌的分布情形一样，又出现了这种声腔的“带”状分布，它又一次证明中国传统音乐与自然、物候之间存在着某种依存对应关系，而这种规律或曰“法则”，也正是文化地理学所着重探讨并反复求证的。

最后，还需指出，中国传统音乐的空间分布状况，实际上要丰富复杂得多，不仅每种体裁有自己特定的地理分布区域，每种歌种、曲种、剧种、乐种、(歌)舞种有它们相应的地理分布区域，而且，在各“种”“属”内，还有其地域分布的差别。如“川剧”又分“川西坝”、“资阳河”、“川北”、“下川东”等“四条河道”；“秦腔”分“中”(西安)、“西”(凤翔)、“东”(大荔、同州)、“南”(汉调光光)“四路”；晋剧分“中路”、“北路”；豫剧分“豫东”、“豫西”二调；浙江“婺剧”分“西安”、“西吴”、“侯阳”、“松阳”等“四腔”；东北“二人转”分东、南、西、北四“路”；甘肃、青海“花儿”分“河湟”、“洮岷”两系等等。这些以“水”、以“山”、以地域方位命名而体现出的传统音乐空间分布内

容，恰恰为我们研究音乐—地理—人三者的复杂关系，进一步描述传统音乐分布的“地图”以至最终建立“音乐地理学”，提供了非常有价值的资料。

三、作为文化地理学的音乐地理学研究

中国是世界上最早注意到音乐文化地理分布的国家之一。在先秦文献中，人们把传说中的歌唱内容分为“南音”、“北音”、“东音”、“西音”（详见《吕氏春秋·古乐篇》）；公元前6世纪问世的《诗经》“国风”也依照地区（国家）编排，一地一“风”，全面反映了北方（主要是黄河流域）各地的民间歌唱；汉魏时代的民间音乐收集者，更加注意它们的地域之别，如“赵、代、秦、楚之声”，如“吴歌”（或称吴歈）“西曲”等，正是因为这个传统，后世的各种民间音乐称谓，无论民间歌曲、民间歌舞、器乐、说唱、戏曲，还是寺庙音乐，都一律要加上它们所产生或流传的地名，大者如“江南丝竹”、“东北二人转”；中者如“广东音乐”、“四川清音”、“湖南花鼓戏”、“徽剧”、“楚剧”、“鲁西南鼓吹”；小者如“西安鼓乐”、“常德丝弦”、“长阳薅草锣鼓”、“沪剧”、“锡剧”等，这种明确的地理区域标示，一方面反映了中国传统音乐十分丰富和同一品种不同的地域差别，同时，也说明中华民族自古就有较强烈的音乐地理观念。

然而，丰富的历史典籍和较强烈的地理观念并不等同于某一学科的正式确立。作为现代人文学科之一的文化地理学，直至本世纪初才由美国地理学家C.O.索尔通过自己的著述从人文地理学中分离出来，并逐步延伸出语言地理学、宗教地理学、文化景观和艺术地理学等分支学科。在中国，由于五、六年代的一些人为因素，很多人文学科因受到环境的“挤压”而未能得以健康的发展。只是在80年代以后，它们才逐渐复苏。其中，文化地理学的研究受到众多学人的重视，相继涌现了一批具有填补空白作用的专著、专论。它们的出版，无疑进一步推动了各个分支学科的发展。

音乐学界有关中国音乐地理的研究就是在上述学术背景下开展起来的。首先，在同一时期，一些民族音乐学家从陆续翻译介绍的欧美民族音乐学著述中了解到，“把一种音乐与其根植之文化环境联系起来考察，是民族音乐学最重要的基本研究方法之一。这种方法，本质上是包含有文化地理学性质的”。[①]基于这一理论，霍恩博斯特尔和萨克斯曾提出“音乐文化圈”；巴托克、柯达依提出“音乐方言区”；梅里亚姆、内特尔提出“音乐文化区”等等相似的主张。对于方兴未艾的中国音乐学界来说，它们无疑提供了一种新的观察方法和理论指南。其次，也在这一时期，中国大陆的文化地理学研究一度成为人文学科领域研究的一个热点，其中，有关语言地理学的研究，有关中国古代地域文化区的形成和划分的研究，有关文化—地

① 沈洽：《民族音乐学10年》，载《中国音乐年鉴》，山东教育出版社，1990。

理—人三者关系的研究，同样使关注中国传统音乐地理分布的学者获益匪浅，并促使他们严肃地面对自己的研究对象，开始认真思考本领域的同一类学术课题。再次，受到以上两方面的学术成果的启示，不少中国传统音乐研究者以很浓厚的兴趣深入到研究中国传统音乐的地理分布这一领域中去，并相继发表了一系列专论。较有代表性的如：杨匡民《湖北民歌三声腔及其结构》（1980）；江明惇《汉族民歌概论》（部分章节，1982）；乔建中《汉族山歌研究》（见“汉族山歌的分布”一节，1982）；苗晶《我国北方汉族民歌近似色彩区的划分》（1983）；李惟白《民族音乐文化色块论》（1984）；苗晶、乔建中《论汉族民歌近似色彩区的划分》（1985）；黄允箴《论北方汉族民歌色彩区的划分》（1985）；杨匡民《民族旋律地方色彩的形成及色彩区的划分》（1987）；乔建中、苗晶《黄河流域东西部民歌区的形成及其风格特征的比较》（1987）；黄允箴《北方汉族民歌中的变宫音》（1987）；乔建中《音地关系论》（1988）等。上述专论在方法论、划分依据、学术视野等方面可以说各有所宗，但它们研讨的“焦点”基本上是共同的，即中国传统音乐的空间分布。在短短的七、八年间，能把一个刚刚起步的人文分支学科推进到这样的水准，我们有理由感到欣慰。而且，就总体学术进展而言，它们称得上是中国的音乐地理学研究在学科建设初步阶段的第一批成果。

然而，如果以历史留存的有关文化地理乃至音乐地理的大批文献和蕴藏在各类传统音乐中的极为丰富的文化地理学乃至音乐地理学内容衡量，那么，目前所取得的成果，只能看作是初步的。有鉴于此，为使它逐步确立并不断完善，作者本人提出如下建议：

1. 搜集、整理有关历史文献。可以肯定地说，现存史书（如二十四史中的“地理志”、“音乐志”、“礼乐志”、“律历志”）和类书中，有关音乐地理的论述是十分丰富的，只是较零散，或仅为片言只语，但其中不乏真知灼见，包含一定的学术价值，为此，我们应该加以全面搜集，系统整理。

2. 分门别类、细致深入地积累、研究中国各种传统音乐的地理分布资料，并逐一绘制出它们的空间分布“地图”。以往的“视角”和研究对象，大都集中于民间歌曲方面。而中国传统音乐的地理分布是一个整体性的文化现象，由于历史积累期的漫长和地区间的相互交流，使得一些地区各类品种①俱全，一些地区仅有其中几类；一些地区以一两种为主，兼备其他，呈现了相当复杂的状况。为了将来进行整合性的研究，音乐地理学家应首先做的事，就是或一个地区一个地区（最好是地理的分区）地填写各类音乐的分布情况；或依体裁、声腔、器乐品种、剧种、曲种、歌种为系统，一一绘制出它们的空间分布图。这将是我们全面认识中国传统音乐地理

① 这里主要指民间音乐中的民间歌曲、民间歌舞、戏曲、说唱、民间器乐和佛乐、道乐、七弦琴音乐等。

分布的“基础工程”。

3. 在掌握以上资料的基础上，或从整体、或以某一特定品种进行有关地理—音乐—人三者关系的全面研究。这是一个更为复杂的学术课题。根据作者在《音地关系论》中提出的看法，它们至少有三层关系，即地理地貌与体裁分布之间的“表层关系”；地理地貌与音乐风格区之间的“深层关系”；特定的地理环境与特定的音乐品种或风格之间的“储存关系”。其中，“深层关系”即音乐风格区的形成与划分问题，又进一步涉及到划分的依据、条件等，对此，以往学术界见仁见智，存在着一系列繁难的课题。本领域只有在不断地积累材料、把握整体、细致分析的前提下，才能发现一些接近科学的结论。

4. 严格把握本学科在整个学术领域的地位，随时吸收姊妹学科的新方法、新成果，在人文地理学的全面发展中进行本学科自身的建设。在人文地理学中，文化地理学是一个相对后进的学科，而在文化地理学中，音乐地理学是一个刚刚起步的学科，因此，要使音乐地理学健康地发展，就应不断地从包括自然地理学在内的社会地理学、聚落地理学、政治地理学、军事地理学、经济地理学及历史地理学中汲取营养。例如，仅区划问题，就涉及音乐的地理分布与语言、行政、自然物候、民族、经济等区划的关系，我们应该从其相对科学的划分依据中得到某种启示。

作者以为，如果我们能够认真地注意到以上几个方面，那么，我们就会使音乐地理学的研究步入到一个新的层次，而且，音乐地理学学科建设也会随之兴盛繁茂。

作者更加相信，中国音乐地理学是一个有远大前途的新兴学科，它的蓬勃发展，将在一定程度上改变中国民族音乐学的面貌。

（原载《中央音乐学院学报》，1998 年第 3 期）

近十年 EML 在西方的新发展与女性主义研究

郑　苏

郑苏，女，美国威斯理大学音乐学及女性研究助教授，音乐系研究生部主任。美国民族音乐学协理事。1998 年 11 月 20 日应邀在中国音乐学院做题为“近十年 EML 在西方的发展和当代女性主义研究”的讲座。并对美国学中音乐学和 EML 的学位、课程设置等问题回答了同学们的提问。

一、EML 在西方的发展

近十年 EML(ETHNOMUSICOLOGY)在西方的发展可以从“开放性”、“跨学科性”、“社会性”和“政治性”四个方面来概括。

“开放性”是指 EML 研究对象、领域的扩展。传统 EML 主要着眼于“民间音乐(folk music)”、“传统音乐”和“东方国家的高文化”三方面的研究。现代 EML 则首先接受了变化的传统文化，即所谓“失纯的文化、杂交(hibridity)的文化”。在研究所谓的“纯粹的传统”的同时，也研究这一领域的问题。其次，通俗音乐在宫廷音乐、宗教音乐等传统研究领域之外，成为 EML 的重要的、新的研究领域。第三是所谓“音乐工业(music industry)”研究，即用比较的方法研究在歌曲的发行、音乐的传播中，音乐工业所起到的作用。这种研究几乎与音乐的音响毫无关系，而成为音乐社会学了。第四，EML 把音乐学(musicology)的研究对象列入自己的研究范围，如用当代 EML 的视角来审视西方艺术音乐(WAM——Western Art Music)在当代的地位等问题。在这一范围内，EML 则变成了一种方法，而不能用单纯的研究范围来认识了。

“跨学科性”原本就是 EML 的特点，EML 本与人类学直接联系，在研究移民

音乐、儿童音乐教育时又与社会学相关。同时它也运用音乐学的分析方法。在目前这种跨学科性的特点只是更突出了，它与文化研究、女性研究以及与新发展的边缘学科都有所结合。所以现代EML的界限更不明确。如它与音乐学的关系问题。在西方有些学者认为EML是音乐学的一部分。在EML内部，由于后现代主义的影响，有人认为EML从名称到整个学科都充满了殖民主义色彩，主张改为contextural musicology（背景音乐学）、music cultural studies（音乐文化研究）、holistic study of music（整体音乐研究）、anthropomusicology（人类音乐学）或alternative musicology（另类音乐学），还有人主张重新使用musicology（音乐学）的，这些都说明EML面临的变化。在以前musicology和EML可以从以下四点区分。1）时间上musicology研究截止到20世纪初的音乐历史，EML则关注当代；2）空间上musicology只局限在欧洲，甚至是西欧，EML则研究西欧以外的音乐文化；3）方法上musicology注重文字案头工作，查考档案、文献，如曲谱、信件、手抄原本等，并从中复原历史图像。EML则重视活的现场记录和田野工作；4）观念上musicology与宫廷、艺术、高雅等词汇相关，EML则紧密联系民间下层。而目前，两个学科在上述四个方面都出现了相互交叉、相互融合的现象。时间上musicology开始研究当代流行音乐，EML则开始关注历史问题。同时EML本身的历史也成为研究的问题。也就是说，在时间的纵轴上，musicology面向当代，EML走入历史。空间上两学科的交叉是很明显的，两学科的研究者们都开始涉及到对方的传统研究领域。方法上音乐学者和EML学者同时采用文化研究、后现代主义和女性研究的方法等，在方法论上出现了极大的共性。而这三方面的变化都是与观念上的更新、接近有关的。近十年来两学科之间存在的大量的交叉、模糊的所谓灰色地区（grey area），致使有人认为EML有消失或混同于musicology的可能，但从现实看条件还不成熟。

“社会性”是指学者们已走出以前在象牙塔中做学问的模式，开始关注在社会变动的20世纪末期，自己的研究及研究成果的社会作用。如在历史研究中选取何种历史素材、这之后如何对其进行阐释及这种阐释过程中采取的方法等都要考虑到它们的社会影响。

“政治性”是近十年来西方学术界的明显倾向。在如民族音乐（ethnic music）、女性音乐的研究中都有这一倾向。随之而来的一些新术语也有这种倾向，postmodernism（现代主义）、deconstructionism（解构主义）、Text（文字性文本—非文字性的任何社会文化事项）、poststructuralism（后结构主义）、feminism（女性主义）、cultural studies（文化研究）及postcolonial studies（后殖民研究）等。

此外，还有一些新术语体现了EML、乃至各种人文学科近十年发展的重点。

Representation（重述、代言）、reflexivity（反思）：这是指对传统上认为调查、研究及研究成果的客观性观念的反思。打破了客观的神话。在学术中没有绝对的客

观。同时研究何以不能客观，研究者的思想倾向等问题。20 世纪 70 年代末，George Marcus 和 James Clifford 在《Writing Culture(我们如何写文化)》中认为"representation"中的"re"是指一种经过学者再思考的带有主观性的东西。

Agency(个人作用)、identity(身份认同)：在过去，研究成果与作者(包括研究者和被研究者)的关系不被注重。EML 的传统重心是在音乐，注重记谱(transcription)、研究音乐，找出模式、规律，而忽视其中人的作用。

Gender(社会性别)，class(阶级)，ethnicity(民族性)，race(种族)是八、九十年代西方学术界具有代表性的四个研究对象。Cultural politics(文化政治)，cultural criticism(文化批判主义)是讨论文化行为中的政治作用，并对其作出评价。在这里政治是指权力的不平等、权力的再分配、权力在文化行为中的体现。diaspora 原意指被迫散居在世界各地的犹太人及其文化。延伸为 black diaspora(泛黑人文化)，Chinese diaspora(泛华人文化)等集团及其文化。nation(民族)、state(国家)：民族是一种文化概念，并不一定建立国家。国家是一种权力机构，并不一定只包括一个民族。两者并不对等。以上一组术语及其关连的概念的出现，是与 80 年代以来世界文化格局的大变动紧密联系的。这种前所未有的大交流和新媒体的巨大影响，对传统的研究音乐的方法提出极大的挑战。国界的模糊、各种音乐之间界限的模糊以及音乐的全球化，都促使西方学者不断考虑如何在研究方法上适应这种新情况。用 migration(移民)、tourism(旅游)和 globalization(全球化)等现象产生的"travel(旅行)"的概念，来形容现代的、流动的、变化的文化现象，试图改变原来研究中的单向性、地域局限性。但我们也应意识到"travel(旅行)"的概念本身也带有由殖民主义、种族主义所造成不平等的历史烙印。

Ownership(拥有权)，power(权力)，discourse(话语)，copyright(版权)，appropriation(据为己有)，authenticity(原生性)，resistance(反抗)这一组术语是直接与音乐工业和音响的媒体化相关的。在当代社会，更多的音乐资料来源于复制的渠道，在这种情况下谁占有这些资料，是当地人、音乐工业部门、学者、媒介，还是更有权力的机构。在后现代主义中，这些都是很重要的问题。即使在学术研究中也存在权力的不平等、不平衡，如西方学者对权力、资金更多的支配权，于是也就有对这种现象的研究与揭示。

Women(女人)，female(女性)，body(身体)是女性主义、社会性别研究中的中心议题。在从 70 年代开始的第二次女性主义运动的巨大影响下，EML 开始将非公众型的女性音乐作为自己的研究对象，对男性音乐家，男性音乐组织者主导权力地位的现象进行描述、揭示。在有关女性问题的研究中，如果不引入女性主义、社会性别研究的概念，仅仅用阶级和种族的概念是不能全面说明问题的(关于这一组概念在下文中有详细解释)。

Popular music(通俗音乐)，technology(技术)，multimedia(多媒体)，border-

crossing(跨边界)等概念都是与后现代主义联系的。musicology 和 EML 面临着如何介入、加强对通俗音乐中音乐本体的研究,而不仅限于对歌词、乐手穿着、形象、包装和传播等非音乐因素的研究。

二、女性主义研究

女性主义及其研究在现代西方学术界是极为热门的话题。近年来出版了不少诸如"西方女性音乐家及其作品"之类的书籍和音像制品。在大学中,女性主义课程极多,涉及到各个学术领域。在进一步讲述女性主义、社会性别研究之前,有必要对自然性别(sex)和社会性别(gender)两个基本概念加以解释。

自然性别(sex)是指自然人天生具有的生理构造及特点。具有某一生理构造及特点的人只是具备了成为被社会承认的具有固定性别身份的社会人的可能。这种社会性别(gender)的获得是由某一社会及其文化强加于人的,而且社会性别(gender)和自然性别(sex)之间也并无绝对的对应性。男人和女人并非天生为男人和女人,而是社会使然的。

女性主义及社会性别研究正是围绕着探索上述这两个概念之间的关系而发展的,在政治、哲学、历史学、法律、文学、艺术、自然科学、心理学、社会学、人类学、美学等诸多领域都产生了巨大影响。具体地说女性主义影响主要体现在以下两个方面:

1. 政治上,女性主义者谋求社会地位的平等,谋求社会对其要求的义务、报偿的平等,反对社会对她们的限制和"照顾"。

2. 学术上,女性主义主要在如下五个方面具有影响:

1) 要求修正或重写被男性意识歪曲、抹杀的历史。

2) 重新审视过去文艺作品中对女性形象的塑造。

3) 质疑产生于单一男性性别意识上的知识和知识框架。

4) 女性自性的确定和女性的声音的表达。

5) 研究文艺作品中的(同)性特征问题(homo)sexuality 的表述,及欲望(desire)、身体(body)的介入等问题。

女性主义在文学、历史等领域是从 70 年代中期开始的。在音乐界则要从 80 年代中、后期算起,而且 EML 在女性问题研究上的发展比 musicology 缓慢(直接与女性主义有关的 EML 著作至今仅有数本)。在 musicology 中,学者们在 80 年代末用社会性别研究的方法来研究西方艺术音乐(WAM)及西方艺术作曲家的性别倾向时,引起的震动是带有革命性的。如 Susan McClary 在《Feminine Ending(阴性终止)》一书和其他著述中,用社会性别研究方法对贝多芬、蒙泰韦尔迪(Claudio Monteverdi)的经典作品进行再阐释,并对舒伯特、柴可夫斯基等人的性

倾向在其作品中的体现展开探讨。在将近20年后的今日，女性主义已经走入比较平和的阶段。不少学者认为女性主义、社会性别研究对音乐学而言，是添加了一种方法，而不是要替代原有的方法。至于EML在女性主义问题研究上落后于musicology的原因，恐怕在于EML强调研究非我文化，而女性主义问题更需要从内部对自我文化加以剖析，这并非EML所长。此外，对一个社会结构做社会性别研究，需要对该社会结构有极深刻的了解，才能提出准确、深入的问题。可以说，社会性别研究、女性主义是现代EML研究中一种极待发展的方法。

我认为：女性主义在对一些中国音乐问题的研究中可以为我们带来新的视角。如在传统的男尊女卑的中国社会结构中，何以在戏曲中出现如此多聪惠、坚强、有力、主动的女性形象(比如穆桂英、祝英台、陈妙常等)？为什么戏曲中对男女性的价值取向与现实相反。如从"女子—女性—妇女"三个词语在从20世纪初，经"五四运动"，到中华人民共和国成立半个世纪中的演变过程里，可以看到近代中国社会文化状态、结构的转变(Tani Barlow)。再如对待器乐、声乐中音色的选择，及与对应的音乐形象的关系等课题时，性别主义也会提供新的思路(如现代中国专业音乐写作中，习惯用中国民族乐器和中国民族声乐女声的音色来体现乡村的、传统的或民族的特点)。此外，若用社会性别研究的方法来重新审视中国古代音乐史，会发现在历史上多作为表演艺术家的女性，几乎没有被重视(如在元杂剧表演艺术中占主导地位的女性艺术家珠(帘)秀、天然秀、赛(帘)秀等)。载入史册的也多是掌握文字、编写剧本的男性。而在口传心授的中国音乐传统中，作为表演艺术家的女性的作用其实是很大的。还有些问题很有趣，如为什么在汉民族民间舞蹈中少见全体参与的、自娱性的民间舞蹈。这种回避身体(body)介入的文化传统对汉族音乐风格形成的影响何在？此外，在对本世纪内出现的新歌曲中的女性形象的分析中，也可以体味到文化的转换。如我在《女性英雄及月儿般的情人—中国现代歌曲中矛盾的女性形象》(载于《女性杂志》1997/8/4)一文中曾回顾了从学堂乐歌到40年代中国专业歌曲中女性形象描写的发展变化，探讨了导致这些变化的多层次的社会文化背景及其所反映的在特定历史环境中的中国性别主义观念。我以为，音乐中女性形象的变化与政治或文学中女性形象的变化既是直接相连，又另有特点。我在另一篇题为《重新认识"阴"与"阳"——中国音乐中性别主义政治的转化》(收入由Elaine Barkin和Lydia Hamessley编辑的《音乐、性别及身份认同》卡乔弗里出版社1998)的文章中讨论了西方化和现代化对中国音乐中性别主义政治的影响，及中国传统性别主义对西方性别主义的抵制与改造在音乐中的体现。

在西方同样如此，如对麦当娜及其代表的文化现象的研究，文化学、社会学、女性主义的研究者多从后现代主义出发，把麦当娜的常令公众瞠目结舌的充满了性表述的舞台表演作为一种反抗男性权力统治和女性自觉的象征，从学术上对其做正面的评价，尽管有不少人对其商业性、庸俗性不屑一顾。根据我的观察，目前国

内外关于女性主义问题有不同的出发点,国内更强调女性的自我再完善,而西方则更强调、揭露男性社会对女性的长期歧视。这种不同点实际上揭示了问题的两个方面。

(赵晓楠整理)

(原载《中国音乐》,1999 年第 4 期)

族性的认同与音乐的发生

彭兆荣

《中国音乐学》编者按：彭兆荣先生的这篇文章以侗族大歌等少数民族音乐为例，引申出了一些人类学、民族学界经常讨论的问题，应当引起重视。当然，我们也还想指出，建国后，侗族大歌还是引起了音乐界的关注。贵州学者薛良曾撰写有《侗家民间音乐的简单介绍》(《人民音乐》1953 年 12 月号)，肖家驹等人也曾在 20 世纪 50 年代就对此作有较为深入的调查和研究，并于 1958 年出版了《侗族大歌》(贵州人民出版社出版，第 268 页)一书，书中还附有长篇序言。

小　　引

1952 年，解放以来第一届全国性民族民间文艺会演在首都举行，贵州侗族民歌队首次在北京演出了他们的“大歌”，未能引起音乐界的足够重视。1956 年，我国著名音乐家郑律成先生下乡考察民族音乐，从广东、广西进入贵州，到达黔东南州的黎平、榕江、从江等县，恰遇南侗(南部侗族地区)三县举行文艺会演，当他听到侗族大歌时，被强烈地震撼了。会后，他对当地领导说：“侗族大歌是一种音乐水平很高的歌唱艺术，一定要好好发扬光大。了不起啊！侗族大歌的存在，打破了资产阶级音乐家和学者的谎言，填补了中国无和声的历史空白。看来，要重新改写大学的音乐史教材。”遗憾的是，一个音乐家的力量远不及于政治运动的力量，郑先生所期待改写的、具有中国特色的民族音乐教材没有出现。

但是，郑先生的大声疾呼却引起了法国著名民族音乐学家路易·当德莱尔的重视，他急切表达要到贵州侗乡做调查的愿望，由于当时中国对外关闭，三十年来他一直没能如愿，直至改革开放后的 1985 年，他才第一次踏上了大歌的原生地贵

州。当他反复调查、观看了三县的侗族大歌以后,决定邀请大歌队参加次年在巴黎举行的国际艺术节。

1986 年 9 月 28 日至 10 月 12 日,由九位地道的侗族姑娘组成的侗族大歌合唱团在巴黎著名的夏尔宫剧院演出,获得巨大成功。艺术节执行主席马格尔维特称赞说:“在亚洲一个仅百余万人口的民族,能够创造和保存这样古老而纯正、如此闪光的民间合唱艺术,在世界上实在少见。”担任艺术节顾问的当德莱尔先生专门为侗族大歌和侗家姑娘们的成功演出在法国的《解放报》上撰文:“侗族音乐——这是对一个长期没有使用文字的民族在发展自己民族文化时所作的补偿。侗族音乐是民族的……侗族大歌无疑应享有世界音乐之声誉。”法国民族音乐学家李拉德·孔德先生也在《世界报》上撰文,认为侗族大歌是本次国际艺术节的“重要发现和重要成就之一。”

1988 年 7—9 月间,侗族大歌队和苗族舞蹈队组成民族艺术团,应联合国教科文组织之邀再次出席由 90 多个国家参加的世界民间艺术文化大会。并在欧洲八个国家演出了 41 场侗族大歌,观众达 167000 之多;所到之处都受到了极高的褒扬。

此后,大歌队在国内也频频受邀,北京、香港、深圳……①

小引或许可以为我们引出以下三个问题:民族音乐的类型与样式、民族的族性认同和民族音乐的滥觞与发生。

一

传统的音乐史认为,音乐中的“和声”现象,或类型上的“多声部复调音乐”源于西洋。在欧洲的专业音乐中,多声部音乐肇端于 9 至 10 世纪的教会歌唱,经过几个世纪的创作实践和选择,由低级走向高级,逐渐形成了较为严格的声乐复调的创作和演唱。大约从 17 世纪开始,乐器制造业的发展和歌剧的出现,给音乐带进了节奏、速度、音色、音区等方面的巨大变革,歌舞中带伴奏的单旋律歌声推动了和声构思的变迁,形成了主调音乐,以及由变音的使用确立了大、小调体系的形成。属七和弦(VT)的广泛应用又促使了调性功能体系理论的确立;而十二平均律的被引进音乐领域,大大丰富了和声的表现能力。

和声作为音乐创作和表现手段之一,在其发展过程中逐渐确立了三个方面的作用,即多声部音乐的组织作用、形成曲式的结构作用和音乐形象的表现作用。②从此可知,欧洲无论在和声理论还是实践上都很发达,取得了这一领域的执牛耳地

---

① 参见傅安辉(侗族):《侗族大歌被发现的经过》,载《苗侗文坛》,1995 年第 2 期;拙作:《传统音乐的消解与重构——中国南方少数民族音乐提示》,载《东方丛刊》,1984 年第1期。

② 参见湖北艺术学院和声学术报告会办公室编:《和声学学术报告论文汇编》,1979,第 249 页。

位。多少年来，多声部音乐仿佛约定俗成为一种欧洲音乐，和声学也就成了欧洲的和声学。至于“在中国传统音乐中是否存在多声部形式的问题，长期以来，国内外均持否定态度。”①

尽管有些学者并不以为然，他们引经据典，根据史籍中乐器配乐有和声的记录，如《诗经》里有：“鼓瑟吹笙”和《仪礼》中的“三笙一和而成声”等，认为笙是一种能吹奏双音和和声(的)乐器，而古代笙类所采用的五度、八度音程配置的和声方法便是古代和声的原始形态。另外，在汉民族民间合唱中，声部重叠和多声部形式被认为是一种最基本的多声形式，而“劳动号子是汉族民间合唱的主要组成形式之一。”②情感上，作为中国学者，我们很希望听到汉民族音乐传统中有和声类型和样式；但若以古笙和汉族劳动号子为例作证，我们很难在理性上确认这一点，就像我们不能轻易地说“劳动号子不是和声”那样说“劳动号子就是和声”。

其中关节或许与“和声”的概念界定、理解有关。“和”原本指和谐、和顺之声，即多种声音调和所产生的一种和谐效果。《说文》释之为“相应地，从口，禾声”。在音乐学上，“和声”指两个以上的音按一定规律同时发响。西方学者把它定义为：“把几个音结合成为和音以及这些和音的连续序进。”③和声之所以成为音乐学中的一门学问，根据的正是人类声音的这种和谐现象与规则(包括声音的物理现象、生理现象、心理现象及人类感受声音的审美现象等)上升为具有科学意义上的陈述和学科意义上的规则。其实，现行的任何“学科”，从根本上说乃是依据一定的规则对现象进行分类，并把现象类化。中国古籍对音乐上的和声现象确曾有过不少审美性记述。如《书·舜典》曰：“声依永，律和声。”疏：“声依永者，谓五声依附长言而为之，其声未和，乃用此律吕调和其五声，使应于节奏也。”《左传》昭二一年：“故和声入于耳，而臧(藏)于心。”这与西文 harmony 之精髓如出一辙；是由“物品”而“心品”的音乐类型。④依此来看，无论是笙抑或是劳动号子所呈示的“和声”都只满足了类型化的能指(发声的物质、生理指示)部分，却未能到达其所指(延伸出概念规定的周圆性)的全面要求。

侗族大歌满足了类型化、样式上的要求，因此被认定为“和声”、“复调”音乐。对于它的生成，就有人认为“大歌多声部的形成与西方音乐的传入有关”，是“西方音乐传到侗族地区以后才有的。”⑤持此观点的依据大致有二：其一，认为中国主体

① 参见樊祖荫：《多声部民歌研究四十年》，载《中国音乐》，1993年第1期。

② 见苏夏：《和声的技巧》“继承与发展”部分，上海文艺出版社，1984。

③ 伊·杜波夫斯基、斯·叶甫谢耶夫等著：《和声学教程》，人民音乐出版社，1981，第1页。

④ 参见拙作：《结构·解构·重构：中国传统音乐现代化的必然选择》，载《中国音乐学》，1995年第2期。

⑤ 参见贵州省艺术研究室、贵州民族音乐研究会合编《贵州艺术研究文丛(贵州民族音乐文集)》第5期，1989，第170—171页、第174—175页。

民族汉民族的音乐历史中并无此类型。其二，与此相关，复调音乐原系西方"舶来"，携带者正是西方传教士。对此，我们要予以反驳的是：一，侗族的历史证明，侗族大歌至少早在三百年前就已形成，而西方传教士进入侗族地区则是在清代同治年(1862)以后的事情。[①]二，西方传教士进入中国，并非局限于侗族地区，汉族地区(特别是边陲地带)、西南少数民族地区都有他们的踪迹，何以其他地区没能"传播"出复调音乐，独独侗族部分地区有了那么特别的大歌？三，侗族的传统文化虽受到其他民族，尤其是汉民族文化的交融和影响，但这种交流和影响并非简单的"复制"，汉民族没有的东西，少数民族可以有，个中道理极为浅显。四，侗族大歌虽在音乐类型上可以归入复调音乐，却与西洋复调音乐有着明显的差异。调式上侗族多声部和声基本上以羽调式为主，多以领唱、合唱形式出现。在和声的运用上常采用大、小三度和大二度音程结构，与通行的纯五度、纯四度为主的和声音乐不同。侗族大歌的另一个特点是它的主旋律常常在下方，高声部却是它的派生，它区别了和声音乐中声部主旋律在上方的习惯和格式。再，侗族大歌的"纵向"音程关系是靠民间约定俗成的感受产生的，却不是计算出来的，其规律表现在"基本音域"中的五个音上去建立其音程关系。这样，我们便可看出侗族大歌声部结合的自在规律：除同度关系外，以大小三度音程为主，纯四、五及大二度音程为辅，小七度少见，大六度(在下方徵上构成)罕见。这是它采用五声羽调式及基本音域(主音羽——七度音徵)所决定的。[②]难怪法国音乐家彼雷说："侗族大歌的多声音乐织体与一般的合唱不同，它个性独特。"[③]至于诸如在西洋和声音乐中被认为是"不和谐音"的使用，假嗓的演唱技巧，拖音等等都直言不讳地告诉人们，大歌是侗族人民自己的音乐。

其实，这里的归类或许已经滑入到一种知识价值体系的预设"圈套"中去了；换言之，任何样式的归类都无例外地产生"削足适履"现象。用"和声"、"复调音乐"等类型化样式之"履"去规范侗族大歌，多少存在着这样的尴尬。侗族的大歌样式完全为音乐的原生型自在之物，它与"和声"、"复调音乐"有着音乐品质上的一些可比性，却并不意味着必须以西方音乐样式作为绝对圭臬。我甚至认为"大歌"一词都可以不用，而直接用"嘎老"。因为"大歌"原本为一种不得已的意译。侗语称作"嘎老"(Gal laot)或"嘎玛"(Gal max)，其基本特征为多声部演唱。所谓"大歌"，独取其于仪式性场合的外在形式，与音乐本体并无内在关联。[④]我蓦然想起一个例子："东巴"。东巴的主要文化特征是纳西族民间的一种祭司制度，但它并不采取、附会

---

① 参见贵州省艺术研究室、贵州民族音乐研究会合编《贵州艺术研究文丛(贵州民族音乐文集)》第五期，1989，第170—171页、第174—175页。

② 同上。

③ 参见《黔东南报》一版，1986年11月5日。

④ 参见潘年英：《民族·民俗·同间》，贵州民族出版社，1994，第253、257页。

通行的“萨满”，——人类学已经通用的祭司名称。原因在于，“萨满”（Shaman）系通古斯语，为东北亚通古斯系统各民族对祭师及祭司制度的称谓。而东巴就是东巴，是纳西族的而不是别的。尽管它也可以归到民族、民间祭司制度的大范畴内，类型、样式却唯我独有。所以，迄今为止，世界上的任何人要了解、研究纳西族的祭司制度及文化，都得去了解“东巴”。这不仅仅是一种文化自我传承、自我生存的策略需要，也不是简单的“后殖民理论”的“反殖民”（anti-colonialism）战略，更重要的，它本来就是一种其他祭司制度不能完全重叠和囊括的文化现象。侗族的多声部音乐何尝不是如此呢？

其中道理很简单：“嘎老”是侗族的多声部音乐样式，它既不是汉族的，也有别于西洋的多声部和声音乐。

二

任何文化都可视为一种表达与叙述，而任何文化的表达与叙述都不能缺少两种根本的引力：族群与地域；如果没有这两种引力，文化就成了断线风筝。“嘎老”所以不能被其他概念替代，根本的原因还在于它是民族的，是族性认同的文化产物。人类学家吉尔兹有一个极为著名的定义：“文化是一张地图”。[①]它强调作为文化表述的基础单位——民族在其传统中对赖以为据的“文化质丛”的认同，这些文化质丛又构成了该民族代代相传的纽带，形成了明确的文化认同基核。只有建立了根本的族性认同背景，才能够确认“我们”与“他们”、“我们的”与“他们的”之间的关系。“嘎老”所以独特，也脱不了族性过程与族群认同的干系。

族群（Ethnic group）是从事民族音乐学（Ethno-musicology）研究的定位词性。正如B.奈特尔所说：“在我们知道的族群中，几乎没有一种人不具有某种形态的音乐；无论世界各文化中的音乐风格如何不同和繁复多样，人类音乐行为许多同根性、同源性的事实，已足以使所有民族对音乐本身这一问题的认同成为可能。”[②]关于ethnos，费孝通先生认为，ethnos是一个形成民族的过程，一个个的民族只是这个历史过程在一定时间空间的场合里呈现的一种人们共同体。[③]音乐作为一个民族的文化组成部分，无疑要融入民族认同（ethnicidentity）之中，尤其对于那些无文字的少数民族更具有其价值，因为音乐往往是传承本民族文化的媒介。这一切都与其族性（ethnicity）密切相连。简言之，民族音乐的过程与族性过程是一致的；要了解民族音乐，先要了解其民族性。

---

① Clifford Geertz, *The Interpretation of Culture*, New York: Basic Books, 1973, p. 5.

② 董维松等编：《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司，1985，第181、184—185页。

③ 参见费孝通：《简述我的民族研究经历和思考》，载《北京大学学报》，1997年第2期，第12页。

族性作为民族认同的依据，在很大程度上取决于对“我群”与“他群”的识别能力。人类学家巴斯认为，民族认同的终极依据应该是当事人自己。换句话说，是某一族群中人们根据自己的族源和背景自己来确认。①其实，民族认同与民族识异同时作用。“我群”与“他群”的差异首先从确认“文化地图”的“周边识别”开始；这就涉及到族群关系的边界问题(the boundary of ethnic groups)，“我们必须对社会边界予以充分的重视，因为双方拥有‘边界重合’(territorial counterparts)。”②确认“文化地图”边界的一个重要任务在于分辨族群与文化中的同质性(homogeniety)与异质性(heterogeneiety)，知道“我们”有什么、“他们”有什么？“我们的”与“他们的”之间有什么不同？“我们”应该传承下属于自己的什么东西……等等问题。要弄清楚这些问题，必不可少的是到实地去调查。这构成从事民族音乐学研究必不可少的基本功。仍以侗族的嘎老为例，或许我们先前在与西方复调音乐进行比较工作时显得过于匆忙，因为我们还不知其“所以然”就以“其然”想当然。

族性过程可以帮助说明民族音乐的过程。所以，对于族性的认识有助于对民族音乐的认识。瑶族音乐中“颤音”就与其族性过程有关。众所周知，传统的瑶族是一个典型的迁徙性山地民族，自古以来，他们由黄河流域而长江流域，而西南地区，而印支半岛，而欧美国家……，他们“随山散处，刀耕火种，采实猎毛，食尽一山则他徙。”③瑶族这种迁徙品质和习性自然而然地融铸于其族性中，而瑶族的族性过程又很自然要在他们的音乐叙事中传出来。“颤音”便是一个例子。

在这里，“颤音”或许并非严格意义上的音乐术语；在一个音向上由一个音向另一个音过渡，它既不是简单的相连，标记上不好用连音线“⌒”标出。同时它又不是典型的滑音，即由一个音向另一个音滑动，因此也不好用滑音标志的波纹线“～”或带箭头的线“→”标出。在瑶族的音乐中，我们经常可以听到一些山歌的拖音很长，音向、音程有明显的蠕动感，即使在一个音的停留上也很不稳定，仿佛让人感到嗓子在抖动，给人以一种极其苍凉、苦涩的感受。瑶族音乐“过山音”中就经常反映；比如过山瑶的山歌开头每每有一个长长的拖腔，因运用颤音，如泣如诉，好象哽咽，其音极悲。

过山瑶民歌里有一种叫“拉发”调；④“拉发”有长调和短调两种，长调的拖音长，句幅长而歌曲结构也长，四句歌词要唱成八句歌。短调的拖腔短，句幅短而歌

---

① “Ethnic Adaptation and Identity”, A Publication of the Institute for the Study of Issues, Philadephia: 3.

② Fridrik Barth, *Ethnic Groups and Boundaries*, Little, Brown and Company, Boston, 1969, p. 15.

③ 见[清]谢启昆:《广西通志》卷二七八。

④ “拉发调”是因为这种歌曲在其行进中当句逗之间承上启下时用了“拉发”(la fa)两个衬声词而被人们所命名。另可见费孝通、王国惠《花篮谣社会组织》“费师逊文”，商务印书馆，1936。

曲结构也短。其中特别引人注意的是，在长调“拉发”中 mi(角)re(商)之间有一个较长时值的逐渐下行滑音，而在短调中，这种滑音只留下一些不太明显的痕迹，但仍可以感觉到它的存在。“拉发”调可以独唱亦有二重唱。不少地方的过山瑶将“拉发”调视作他们自己独有的音乐样式。“拉发”调中就有大量颤音现象，它既能很好地表达瑶族“过山”迁移的艰苦，又有声音在连绵起伏的山峦里回荡起伏的动态，还可作为迁徙途中隔山传递信息的特殊声音。当我们在调查中问及为什么爱用这种颤音时，得到的回答是：“我们在山里都习惯用这种声音。”由于带有颤动性的装饰音及其唱法能给人以心灵和情绪上的震撼力，让人体悟到一个民族在迁徙途中的艰辛和重负之下对祖先的呼唤。我们更愿意将这种带传呼性的、在一定程度上超越了声音的物理维度和计量单位的音乐现象视为迁徙民族特殊的文化心理表述。与其说带有明显装饰性颤音是一种音乐叙事特征，勿宁说它是瑶族族性苦难历程的倾诉。①而这一过程又用声音将“我群”与“他群”之间的差别凸显出来。

为什么我们要格外强调民族音乐与族性的关系？这不独因为任何民族文化都与族性有着必然的联系，还因为任何少数民族的族性弱势都不得已地在与主体民族的强势对应中产生出某种“共谋”(complicity)关系；这样的“共谋”关系又必然地演变出不平衡、甚至不平等的话语音响。所谓“共谋”，指在多民族共生关系中，大民族或主体民族会根据自己所处的“文化领导权”(culture hegemony)地位对小民族或弱势民族的文化进行话语诠释，从而获得小民族或弱势民族在没有充分拥有自我阐释能力情势下的首肯，导致事实上对其文化的不充分诠释甚至“以我为主”的“误读”现象。②至于少数民族音乐，对它的理解、诠释是否存在着因汉族与少数民族的“共谋”关系而产生出的偏差呢？我想这是不言而喻的。比如，当我们听到侗族“嘎老”时，我们习惯于将我们已经熟知的复调音乐为标准“样本”去评价和诠释它；当我们听到过山瑶“拉发”调中的颤音时，我们可能会用汉族音乐中的某种类似现象去比况雷同，这就使我们忽略了至为重要的一点：它们是怎样产生的？它们的原生纽带是什么？而族性认同正好表明一个族群对该人群共同体“原生纽带”(primordialties)的认同与忠诚。③只有当我们了解民族音乐的原生结构和在语境中的含义以及其变迁历程，我们“才可能理解族性的双重政治文化意义：它既是变动不居的社会结构的决定因素，也是这种结构的产物。”④所以，在我们对少数民族

① 参见拙著《南方少数民族音乐文化》，第五章“迁徙之歌”，广西人民出版社，1995。

② Stevan Harrell, *Cultural Encounter on China's Ethnic Frontiers*, Washington University Press, 1995, p. 5.

③ 参见杨晋涛：《民族遭遇与民族艺术——变迁社会中的少数民族艺术》，载《民族艺术》，1998年第4期。

④ Richard H. Thompson, *Theories of Ethnicity——A Critical Appraisal*, Greenwood Press, 1989, p. 59.

音乐进行分析的同时，对其族性有一个基本的认识是绝对必要的。

三

音乐的文化形态还有一个重要因素，地域。它可以引导出多种透视角度和解读方法，因篇幅所限，我们在此只解读其文化生态一畴。如上所述，音乐的原生性在很大程度上受到某地域自然生态的影响。这种影响表现在许多方面，包括音乐旋律、调式、歌词以及演唱中的嗓音高低、频率、装饰音的选择等等。人有个性，音乐也有个性；至于音乐个性，它的一个重要陈述理由便是民族，而民族化个性中至少有一个人文地理的“空间”概念。中国是一个多民族国家，不同民族的音乐迥异。中国有着广袤的疆域，不同地区的音乐个性明显有别。以民歌为例，内蒙古的牧歌，无论词、曲、还是唱法上都迸发出一种辽阔草原的气势。新疆的民歌经常快乐得使人想跳舞，不信你去听“大阪城的姑娘”。江南小调秀美如画，一如苏杭美景，柔情似水。“西北风”能把人刮到沉重雄浑的黄土高坡。听“刘三姐”仿佛带你到漓江去旅游……。大凡世界上的优秀民歌，总脱不了民族和地域。民族音乐学 中所用的“文化圈”(cultural cycle)、“文化区域”(cultural area)以及民族学史上的“文化传播”(diffusion of culture)，晚近的文化生态学(cultural ecology)都与之有涉。

中国的西南地区有着与其他地区不同的生态环境，这种生态成了历史上不少弱小民族在被自然、人为等多种因素的逼迫下，经过长途跋涉的艰辛，在西南高原和大山中寻觅到了更易于保存、保留自己民族文化的生态背景。即使是西南的原住民，也因为同样的原因，使自己的文化得以保护和传袭。所以，西南地区成了中国历史上经历了几次民族大迁徙后许多少数民族相对稳定的居住圈。这一历史过程也因此留下大量族际间文化交流的记录，自然也要留存于民族音乐里。西方民族音乐学家称之为“民俗音乐”(folk music)；通常认为民俗音乐与无文字社会的音乐的区别在于：在前者地理环境的周边往往存在着某种经历过相当程度发展的音乐文化与它有过交流，并深受这种文化的影响；后者则没有这种环境的影响。至于民俗音乐与具有高度发展的音乐或艺术音乐的差别，则在于前者主要靠口述的方式(而不是乐谱方式)来传承。孔斯特对此有一个专称：“口述的音乐文化。”①倘若我们勉强同意这样的划分逻辑与分类界说，我们会发现，西南少数民族音乐文化中三种因素同时存在，而构造它的最重要者正是地域形貌和文化生态。刘念劬先生曾在《中国多民族音乐文化比较研究管见》一文中以西藏当雄地区的藏民歌为例，将汉族、蒙古族进藏所到区域的民歌调式进行比较，极为生动地说明了不同民族的

① 董维松等编：《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司，1985，第181、184—185页。

音乐文化在历史交流中遗下的因子。[1]不过，在很多的情况下，这样的文化交流所遗留的民族性因素并不容易厘清，特别对那些迁徙性民族和原住性民族，它交给了民族音乐家一项重要而艰巨的任务。

自然生态可以构成多民族音乐之间交流的"场域"，更是某一个具体民族音乐生成的原生地带。仍以侗族"嘎老"为例，其样式中之所以有着明确的"和声"效果，我想与其原始自然生态和居所的沿革有关。"侗"的古称为"峒"，肇始于山地自然形貌中的"洞"。古之时，山地民族居于洞穴既有人类进化史上的普遍依据，更符合西南山地少数民族的居处状况。《辞海》释之为"旧时对我国贵州广西少数民族聚居地的泛称。"还把这些峒穴居住的少数民族呼作"峒人"。[2]在瑶族口传叙事里，始祖盘瓠和他的子民即栖居于一个叫"千家峒"的地方。侗族之称更是直接取之于"峒"，"侗"即"峒人"。更有甚者，由此还衍生出相关的行政区划系统。隋唐时期，湘、黔、桂交界的侗族地区，属羁縻州、徽州、融州所管辖，州下设峒，即行政单位。现在的侗族地区仍有不少村寨保留着"峒"的名称。[3]那么，"峒"(洞)中之声的效果是什么？不是真真切切的回声(原始自然的"和声"、"复调")么？如果先哲们把音乐的发生与对自然的模仿同置一范，就像"帝尧立，乃命质为乐，质乃效山林溪谷之音而歌。"(《吕氏春秋·仲夏记》)"凡听羽，如鸟在树。"(《管子》)等有其道理，那么，"峒"(洞)之回音，山谷回声等自然之像就可能、可以成为直接认识和模仿的音乐雏态，也可以成为侗族所以产生和声、复调音乐的一种生态阐释。原始思维有一个理论的支撑点，就是人们在与大自然的共生环境里用直觉去认知，去造化自己的文化系统。很自然，也只有"峒人"才可能造就这样的音乐样式。

地方性的制度与伦理同样成为民族文化传承的重要保障。传统的侗族文化一方面表现出人与自然的和谐关系，另一方面也反映在社会中人际关系的中和品质。侗族的代表性社会组织叫作"款"，其对内的主要功能正是起着协调族人的平和关系；诚如侗族俗语所言"歌养心，饭养身"一样。侗族的制度伦理既注解着族性与自然的相协性，也说明着"嘎老"音乐的中和性。[4]说到底，现行通用的"大歌"之"大"，恰好是侗族人民集体仪式中场面之大，人数之多的指称。民歌真正起到了维系族人和睦关系，营造和平氛围的手段和媒体。它既非"酒神式"，亦非"日神式"，它就是"峒人式"的嘎老。

民族音乐与自然生态的发生学原理还体现在音乐词性的选择上。在某一个民

---

① 参见《音乐艺术》，1990年第4期，第27—28页。

② 参见《辞海》"峒"条。

③ 参见中国音乐家协会广西分会、广西壮族自治区群众艺术馆合编《多声部民歌研究文集》，第318页。

④ 参见《黔东南报》一版，1986年11月5日。

歌中，我们都能够清晰地看出自然生态的具体作为。如果我们把广西的壮族山歌和瑶族山歌进行比较，就能发现二者在词性选择上因自然生态而造成的差别。壮、瑶都是山居民族，但二者居住地带的海拔高度不同，前者多栖丘岭、山脚、泽畔；后者多住在崇山峻岭之中。在民歌的用词上，壮族偏用平地、水中物类，如塘、河、青蛙、鸡、鸭等，曲调和旋律较为活泼明快。瑶族山歌里则更多出现攀岩、打猎、爬山、飞鸟、岩杉等作为构词和指喻；瑶族山歌的旋律普遍较为沉重、悲凉。笔者曾对贵州青裤瑶人做过多次、长时间的"田野作业"，对他们"凿壁谈婚"歌的"金姨调"有过较为细致的调查，发现他们的情歌中男女措辞非常有意思，其歌词选用不仅与山区自然景物息息相关，且性别身份各各对应，比如情歌"我俩结伴好不好"，青年男女将他们喻为小鸟：

> 金姨唉，金姨唉，/我们同是小小鸟；/
> 没有丰满的羽毛，/没有坚硬的翅膀；/
> 我们结伴游云霄，/你看好还是不好？/
> 那里有鲜艳的花，/那里有神奇的草，/
> ……

传统的瑶族是一个狩猎民族，尤以猎鸟为重，这与其栖居生态有关。30年代，费孝通、王同惠夫妇在广西大瑶山调查时发现，秋冬时节，数以百万计的候鸟飞到大瑶山，其数量之大，实属罕见。瑶人每年打下数百只雪雀是常见的事。①至于选择"太阳/月亮"、"鲜花/绿叶"、"山鹰/雀儿"、"松树/小草"……等自然物类入歌，既可看出他们与自然的亲密关系，亦可透视出情歌中伦理涵义。②

如上所述的"颤音"，除了有一种迁徙途中的跳跃性动感外，有时还给人们展示出经过跋涉之后的休憩情态和与大自然景物相趣相协的恬然；以大自然景物为对象的嬉戏，特别是利用颤音的技法模仿动物，如林中飞鸟的啼鸣，传递人与动物间的亲情。其中舌尖颤音作为一种特殊的技巧在侗族女声大歌《嘎仑》(即《蝉歌》)中有专门使用。《嘎仑》是一种描写夏日林中蝉鸣的女声声音歌，演唱时领唱者在歌队齐声吟唱续音"6"的铺垫下，用舌尖颤音模仿"朗朗朗朗"蝉鸣声进行演唱；领唱由数人轮流担任，交替进行，形成你疏我密、你密我疏，此起彼伏的声响效果，宛如对林中蝉鸣的"复印"，别致而逼真。③

---

① 参见费孝通、王同惠：《花篮瑶社会组织》，商务印书馆，1936。

② 参见拙著《山族——贵州瑶麓青裤瑶人类学调查手记》"人歌情未了"，浙江人民出版社，1999。

③ 周恒山：《侗族大歌的精气神》，载《贵州文化》，1991年第4期，第22页。

作为人与自然的认知方式和表述手段，少数民族音乐的发生形态自然不是一篇小文可以详尽，不过，对于少数民族音乐文化的认识，族性和自然生态却是不可偏废的两个方面，中国的音乐研究显然对它们认识不足，尤其对族性之于音乐的关系，更显薄弱。民族音乐学、文化生态学的兴起可以帮助解决由此所带来的缺憾。这不独是民族音乐现代化进程中的学术战略，更是重新检讨和确定音乐学学科发展所必须面对的一项任务。

（原载《中国音乐学》，1999 年第 3 期）

现代性条件下的中国音乐学

罗艺峰

毫无疑义，我们今天生活的这个世界比之二三百年前，甚至一百年前，已经发生了根本性的变化，这是借助科学技术和人文思想的双重力量所产生的历史运动的结果。比较一般的现象表征是：经济的全球化、政治的单极化、人类文化的日益同质化，以及企图把主客体关系消解掉的现代哲学，再加上已经产生重大反响的“东方主义”、“后殖民主义”、“文化帝国主义”等思想学术，它们共同形成所谓“现代性”条件。作为音乐文化的“思想器官”的音乐美学、音乐哲学，自然不能不思考这些问题；作为音乐的文化实践方式的音乐创造和音乐接受，也不能不在新的立场上来看待自己的行为；而将音乐视作以声音来表达人的存在方式的民族音乐学，更不可能不注意到现代性条件下的文化关系；许多中国音乐人到海外学习和生活，然后回来，成为所谓“克里奥尔化”的人物，他们也将成为中国音乐学的特殊研究者和被研究者。

这里所谓“现代性”，是指后传统的世界所建立的具有世界历史意义的行为制度和模式，它基于工业化的技术力量对人和社会的全面监控、媒体资本主义对人类思想和艺术所行使的话语霸权。

在现代性条件下，18 世纪以来的音乐美学观念，如音乐作品的“自足性”、音乐美的存在普遍性、绝对音乐的概念、自律论与他律论以及企图为全人类提供一个音乐美学通则的宏愿，是不是应该反思一下？

参考 E. 塞义德对西方的“东方主义”所作的影响巨大的政治、文化批判，A. 吉登斯对现代性条件下的自我认同危机所作的研究，J. 拉康提出的主客体关系的“镜像理论”等，我们长期以来关于东西方音乐关系的争论是否可以有新的理论视角？

在生物学革命已经打开了通向“一般系统论”的大门并上升到哲学认识论高度

的时候,人们开始懂得:个别部分的叠加不能自然得出整体,生命的生物化学基础不等于生命本身。那么,作为社会文化子系统的音乐文化,怎么可能由组成它的个别要素构造出音乐的“活体”?

载音技术的发展,大规模传播手段的出现,把我们带入到“信缘时代”。科技文明对于今天人们的文化价值观也不能不发生冲击,媒体资本主义的确已经改变了音乐文化的性质。传统意义上的“作品”、“作曲”、“欣赏”、“演奏”等概念还能是原来的样子吗?当音乐家已经与电子工程师差不多、听音乐的集体空间(音乐厅)将要消解、欣赏审美已经变成产品消费时,我们过去的音乐研究对象、研究方法、研究目的等还能不发生变化?

有人如是言:“现代性完全改变了日常社会生活的实质,影响到了我们的经历中最为个人化的那些方面。”音乐作为人类存在方式的音响形式,其心理学意义上的私秘性将很难保持下去。音乐愈来愈呈现出的“低语境”特点,与人们对文化认同所需要的民族文化价值观也必将发生矛盾。

现代性条件下的问题是存在的,就看我们对此理解和关心的程度,它是逃不过去的一道“槛”。我深信,从这个理论角度去思考、研究中国音乐学的前路和进向,是大有益处的,许多没有解开的理论“死结”和现实争论,可能会有新的结果。

“To be or not to be?”汉姆雷特的这个提问,今天仍然在激动着我。

(原载《黄钟》,2001年第1期)

世界民族音乐的文化区划

王耀华

在当今世界上，存在着各种各样的民族和民族音乐。

民族作为一个比较稳定的人们的共同体，是以血统、生活、语言、宗教、风俗习惯等相同而结合的人群。

音乐文化与民族有着十分密切的关系。民族既是音乐文化的创造者，又是音乐文化的享有者。民族少不了音乐文化，音乐文化也离不开它的创造者和享有者。音乐文化是民族存在的客观基础之一。一般说来，不同的民族有不同民族的音乐文化。因而可以说，音乐文化是一种“民族现象”。世界上有多少民族就有多少音乐文化，并由这许许多多各具特色的民族音乐文化构成了全人类所共有的世界音乐文化。

然而，除了以上这些“独创性”、“特殊性”以外，各民族的音乐文化之间还有“共同性”、“普遍性”。现根据世界上各民族音乐的风格特色，参照地理、历史、文化、社会等方面的因素，试将世界民族音乐划分为如下九个音乐文化区。即：

（一）东亚音乐文化区

（二）东南亚音乐文化区

（三）南亚音乐文化区

（四）西亚、北非（含中亚）音乐文化区

（五）黑人非洲音乐文化区

（六）欧洲音乐文化区

（七）北美音乐文化区

（八）拉丁美洲音乐文化区

（九）大洋洲音乐文化区

一、东亚音乐文化区

一、概述

东亚指的是亚洲东部地区,包括中国、朝鲜、韩国、蒙古、日本,面积约1170万平方公里,人口约12.9亿(1990年,下同)。人种多为蒙古利亚人,主要民族有汉、藏、维吾尔、蒙古、壮、朝鲜、大和等。语言多属汉藏语系,也有一些语种属于独立语支,如日本语、朝鲜语。主要宗教有佛教(及其派生的神道教、喇嘛教)、道教等。

中国是一个具有5000年历史的文明古国。有古老而深厚传统的中国音乐文化在本区的影响甚为深刻。在历史上,无论是朝鲜、韩国,或者是日本,都曾在乐器、乐理、乐曲、乐种、乐调等方面接受过中国的影响。中国的古琴音乐、戏曲音乐、民族器乐以及少数民族歌舞,是世界民族音乐的瑰宝。日本的雅乐、歌舞伎、能乐和三味线、尺八、筝、琵琶音乐独具特色。朝鲜、韩国的歌舞、器乐和唱乐"傍梭里"甚为独特。蒙古族不仅以其民歌、马头琴音乐称著,而且还有世界上绝无仅有的由一个人同时唱出两个声部的"呼麦"歌曲。

音乐艺术区别于其他艺术的重要方面,就是依靠有规律的声音(主要是乐音)为表现手段。西方民族与东方民族由于民族心理、哲学基础、审美趣味的不同,所以,在音响表现形式方面也有不同的结构特征。正如西方绘画在运用线条的同时,还十分注意明暗效果而追求造型的立体性一样,在西方民族音乐的发展中,除继续讲求旋律的横向展开外,还着力于多声部之间的纵向组合,属于复音音乐。东亚音乐文化区在音乐审美方面的最大特色就是追求古朴典雅的横向旋律的音乐美。在东亚,和中国画、书法、日本书道多在"线"上下功夫相联系的,传统音乐艺术的音响表现形式,是以横向的旋律展开为主要表现手段的单音音乐。如果说,在绘画中可称为"立体思维"与"线性思维"的话,那么,在音乐上应该也可以叫做"纵向思维"和"横向思维"。

在东亚音乐文化区的横向思维为主的单音旋律之中,其线条的丰富多彩,就像中国的书法、日本的书道那样,它不是整齐一律、均衡对称的形式美,而是远为多样流动的自由美。表现在音乐形态方面有如下特征:

1. 弹性的节奏和节拍

如果借用欧洲音乐术语的话,节拍是强拍与弱拍的有规律的反复,这一规律在欧洲的许多音乐(如舞曲、进行曲)中都是规整而准确地得以重复的。然而,在东亚,无论是中国、朝鲜,或是日本、蒙古,都存在着两种类型的节奏。一是非均分律动的自由节奏:在中国的戏曲中叫"散板",山歌、牧歌、花儿、信天游当中也都普遍存在;在日本叫"追分样式";在蒙古叫"长调";二是均分律动的有规律节奏:在中国戏曲中叫"上板",如小调、秧歌、二人转等音乐形式中也普遍运用;在日本叫"八木

节样式”；在蒙古叫“短调”。但是，即使是用均分律动的有规律节奏中，其强弱交替、速度缓急也是有许多伸缩余地的，如中国戏曲中的“撤”“催”等。因此，我们称之为“弹性节奏”。

2. 五声音阶和五声性旋法

在东亚各国，普遍存在的音阶是五声音阶。如：

① sol、la、do、re、mi、sol

② la、do、re、mi、sol、la

③ mi、fa、la、si、do、mi

④ do、mi、fa、sol、si、do

其中，①②属于无半音五声音阶，主要运用于中国、朝鲜、韩国、蒙古，在中国称为徵调式音阶、羽调式音阶；日本也有运用，称为律音阶、民谣音阶。③④属于有半音五声音阶，主要运用于日本，分别称为都节音阶、琉球音阶。

在中国，尤其在古典音乐、戏曲和中国北方，也存在着各种七声音阶，但是，在其旋律进行中，往往按照五声音阶的方式进行，如：

$\underline{72}$ $\underline{76}$ 5(si、re、si、la、sol)、$\underline{\sharp 46}$ $\underline{43}$ 2(fa、la、fa、mi、re)等，避免了$\underline{71}$ $\underline{\sharp 45}$之间的半音进行，而具有区别于欧洲民族的平和性质。

3. 在音乐结构上讲求渐变

从单音结构看，中国汉族的单音常在音过程中有音高、力度和音色的变化，被称为“带腔的音”（沈洽语）。这是和汉语的声调变化与字义变化紧相关联的特点相联系在一起的。如阴（$\dot{1}$ 妈）、阳（$\dot{7}$ $\dot{1}$ 麻）、上（353 马）、去（$\dot{1}$3 骂）。

从乐曲结构看，中国琴曲的“散起、入调、入慢、复起、尾声”，中国戏曲的“散、慢、中、快、散”，日本的“序、破、急”、“起、承、转、结”，都属于讲求承前启后的渐变规律的曲式结构原则。因此，在乐曲的整体发展中给人以平稳、自然的感受。

4. 关于多音性

在东亚地区的音乐中，也存在着一些多音性，如：日本的筝乐、三味线音乐中的多音性，中国一些少数民族中的多声民歌、汉族的某些劳动号子、戏曲说唱的唱腔与伴奏之间的复音因素。它们都有多种多声组合形式，或则近似复调，或则近似主调，为音乐表现带来了新意。然而，这种多音性是以横向旋律的展开为主旨的，由此而产生纵向的效果，并未形成东亚传统音乐音响表现形式的一种质的变化。

正是由于以上这些音乐形态的共同作用，所以形成了东亚音乐具有古朴典雅的横向旋律美的音乐审美特点。

二、曲目赏析

1. 中国民乐合奏曲《春江花月夜》

这是一首中国的民族器乐合奏曲。于1925年前后由上海大同乐会根据琵琶曲《夕阳箫鼓》改编而成。乐曲充分发挥了横向旋律的优美深情的抒情特点,在含蓄内在的逐渐展开中描写了美丽的春天里,江水映衬着月光、鲜花,而悠悠流去的景色和感受。具有中国古典音乐的幽雅闲淡的朴素美。全曲由10个各有标题的段落构成,以"合尾"的形式,在每段结尾出现相同的乐句来加强乐曲内部的联系。

2. 中国琴曲《流水》

这是一首借景抒情、情景交融的乐曲。对自然景象的描绘,既有精工细刻,又有大笔涂抹,在丰富的变化和浩翰的气势中,使人感受深邃的意境和无穷的意味。

《流水》作为中国音乐的代表性乐曲,它以吟揉绰注的手法表现了音过程中的音高、力度和音色变化;音阶以do、re、mi、sol、la音为骨干,旋律突出了由大二度、小三度音程构成的无半音五声性旋法;节奏中,既有引子中的散板自由节奏,又有较为规整的均分律动节奏;全曲形成了"散起、入调、入慢、复起、尾声"的布局;注重于单旋律的横向发挥,就像中国传统书法那样以其丰富多彩的线条来展现多样流动的自由美。

3. 日本筝曲《六段之调》

也称该曲为《六段》。属于段物。段物是没有歌唱的纯器乐曲。八桥检校作曲。《六段》作为日本音乐的代表性乐曲,在其结构方面尤具典型性意义,所谓"段物"就是由几个段落构成的,本曲由六个段落组成,除第一段只有两个拍子(4拍)之外,其余五段都是各有52拍子(104拍)。这最初的4拍称为"换头"。全曲单纯朴素,巧妙地运用筝的基本技巧,使其单音旋律得以艺术性地展开。其调弦法称为"平调子"。全曲运用的是具有日本风格特点的由mi、fa、la、si、do、mi,构成的都节音阶。

4. 日本歌舞伎音乐《劝进帐》

歌舞伎是日本代表性的古典戏剧。它在与三味线音乐的结合中得以发展。歌舞伎中使用的音乐有长呗、竹本义太夫和清元、常磐津的净琉璃,以及用打击乐器为主的伴奏音乐。歌舞伎的主要特点是综合性、戏剧性、舞蹈性,以及对"型"的尊重。(按:歌舞剧的"型"与中国戏曲的"程式"相类似)。同样,在音乐方面也体现了东方"以写意为主,写意中的写实"音乐美学观,以一定的旋律为核心来创作旋律、旋律型,以一定的节奏型的组合来配合舞台动作。同样的,这种创作方式也在人物的舞台动作中得到了体现。

5. 朝鲜半岛舞蹈《鼓之舞》

这是由高丽时代(10—14世纪)传承下来的宫廷舞蹈。由8人表演,其中4人称为"元舞"是主要表演者,手持鼓槌,另外1人称为"挟舞",手拿牡丹花,配合着元舞而舞蹈。舞蹈在执拍者的拍子声中开始,随着节奏的变化,在充满律动感的热烈气氛中展开。舞蹈者围绕着置于中心的教坊鼓,挟舞挥动着牡丹花,元舞用鼓槌有

韵律地击打着教坊鼓，边敲边舞。最后，舞蹈者排成横列参拜，在执拍者的3下拍子中结束。

鼓舞音乐作为朝鲜半岛音乐的代表性曲目，其伴奏乐器是以称为“三弦六角”的管弦乐器为中心的编制，由座鼓、杖鼓、筚篥2人、大笒(类似于中国的较粗较长的横笛)、奚琴等6人组成；伴奏音乐属于朝鲜半岛的乡乐呈才，使用的是雅乐《表正万方之曲》第5曲的“三弦还入”和第7曲的“打令”；其节奏具有朝鲜半岛的典型特点，即：长短节奏，这种节奏是按照把1拍分成2对1的长短两个部分的原则来造成的。也有把1拍分为1对2的短长两个部分。由这些基本单位的组合，而构成称为“长短”的节奏型；旋律中，音高摇动的技法是突出的特点，在管乐器和声乐中叫摇声，弦乐器中称为弄弦，是由本音向上做幅度不一的上行振动，最大幅度达小三度，但由于其振动速度悠缓，所以，给人以圆滑感。

6. 蒙古民歌《清和世界的太阳》

这是一首长调民歌。具有较为典型的长调民歌特点，即：节奏自由悠长；旋律起伏跌宕，时而在低音区回旋，时而在高音区盘桓；演唱时真假声交替使用。伴奏乐器是蒙古族的特色乐器马头琴。全曲用相同旋律的3次反复来演唱不同的歌词。其歌词大意是：这美丽世界的太阳，无比宏大宽广，把地球照亮，升降无尽头，你能光临吗，太阳！

7. 蒙古呼麦《圆蹄子的栗毛马》、《像羊一样小步走的爵罗马》

“呼麦”是蒙古特有的一种由一个人唱两个声部的歌唱方法。其中一个声部是固定长音，另一个声部是歌唱性较强的旋律。按其发声部位不同，有鼻呼麦、喉呼麦、腹呼麦之分，但其发声原理基本上相同。本曲属于腹呼麦。前半部旋律是节奏悠长的长调，后半部旋律是节奏轻快跳跃的短调。呼麦的歌声在草原上能够传到数公里之遥。这一事实，一方面显示了呼麦歌声具有良好的延伸力和穿透性，另一方面也说明了蒙古高原具有非常明晰的不会妨碍声音传播的自然环境，由此可见，音乐特征的形成的确与一定的社会环境和自然环境相关联。

二、东南亚音乐文化区

一、概述

东南亚指的是亚洲东南部地区，包括中南半岛、马来半岛大陆部的越南、老挝、柬埔寨、缅甸、泰国、马来西亚、新加坡和岛屿地区的印度尼西亚、菲律宾、文莱、东帝汶等国家和地区。面积约448万平方公里，人口约4.2亿。大部分人种属蒙古利亚人；马来西亚的塞诺人、塞芒人，菲律宾的阿埃塔人及印度尼西亚东部的巴布亚人等，则属赤道人种。语言分属南岛(马来——波里尼西亚)语系及汉藏语系藏缅语族、南亚语系孟高棉语族。宗教信仰方面，中国半岛各国居民多信仰佛教，印

度尼西亚、马来西亚、文莱居民多信仰伊斯兰教，菲律宾居民多信仰天主教、基督教。

东南亚地区在历史上曾从中国、印度、欧洲等国家和地区接受了多种宗教和文化，其古典艺能和传统音乐的发展，均有来自于中国、印度的影响，并且在长期的实践过程中，形成了自己独特的风格特点。其中，泰国的古典艺能“康”、“拉坤”、皮帕特乐队、马何里乐队，柬埔寨的古典艺能《练坚》，老挝的摩拉姆，缅甸的“哟塔呀”、桑高克(弯琴)、帕特旺(围鼓)，越南的独弦琴音乐，印度尼西亚的甘美兰，菲律宾的库林当合奏，马来西亚的玛哟等，都是具有代表性意义的艺能、音乐。

东南亚地区居民的音乐审美特征如果用较为简洁的语言来概括的话，是对青铜、竹制乐器的朴素清新稳健音乐美的喜好。

1. 在乐器方面，以青铜和竹子为制作材料的乐器成为本地区的特色之一。

用青铜制作的乐器在本地区有：印度尼西亚的大吊锣、中吊锣、小吊锣、大釜锣、小釜锣、排锣、金属排琴；泰国的大围锣、中围锣、小围锣、孟式围锣；缅甸的围锣、排锣、吊芒等。这些乐器在传统乐队中成为主奏乐器。如：泰国的皮帕特乐队就是以大围锣担任主旋律，再加上竖笛、竹排琴、箱型竹琴、塔朋鼓、铜钹而组成的。印度尼西亚的甘美兰乐队则以吊挂型、水平放置型组合的乳锣类乐器为中心，加上其他乐器以及男女歌手来组成的。

与东南亚“竹之王国”称号相适应的，在这一地区有丰富的竹制管乐器和竹制打击乐器。如：竹管、竹笛、竹口弦、竹鼻笛、竹竖琴、竹排琴、竹板琴、竹皮弦琴、竹筒琴、竹圈鼓等。其中，印度尼西亚的西爪哇流行的安格龙是一种摇奏竹筒琴，它是在一个竹架上悬吊两根粗细不一、音高相差 8 度的竹筒，其上端削成长舌状，下端呈凹形，插入底部粗竹筒的长方形槽内，通过摇奏，使架上吊着的竹筒撞击左右槽壁，发出清脆的声音，一人可持 2 架，若干架定音不同的安格龙组成一套，即可演奏各种旋律。在菲律宾，甚至于 1824 年在马尼拉郊区的教堂里建造了一台竹制管风琴，至今还每年在马尼拉举行国际性的竹管风琴节，并且组织竹乐团举行环球巡回演出。

2. 以二拍子、四拍子为基本节拍。但不像西方音乐那样以第一拍为强拍，而是从弱拍开始，强弱差异不大，多数是平稳、沉着的。在声乐、弦乐器、管乐器中，也有脱离二拍子、四拍子基本框架的情况。从整体看，被细分之后的节奏如果组合为多层结构的话，也会产生复节奏。

3. 印度尼西亚、泰国、缅甸、老挝、柬埔寨所采用的音律，是把一个八度划分为七个大致相同距离的所谓“七平均律”。所用音阶，既有五声音阶，也有七声音阶，其构造根据各个民族的不同爱好而有差异。也存在着从局部看是五声音阶，但由于各部分的核心转移，所以从整体看又变成了七声音阶的情况。

4. 音组织形式以注重横向旋律发挥的单音音乐为基本形式，但在东南亚的音

乐织体中，往往在各类乐器的演奏之间加进微妙的交错而产生复音层叠效果。如：印度尼西亚的甘美兰乐队的各种乐器，如果从功能方面来看的话，包括线的乐器群、点的乐器群以及中介乐器群。线的乐器群有竖笛、木琴、排琴、列巴布、切连朋和歌声等，主要表现旋律的横向连贯及其装饰；点的乐器群有锣类乐器的吊锣、釜锣等，主要强调旋律的骨干音；介于它们之间，掌握节奏和速度的是双面鼓。这些乐器的组合构成复音层叠的乐音组织。总的来说，其音响效果体现了沉着稳健与丰富多彩相结合的特点。

二、曲目赏析

1. 泰国假面剧《罗摩吉衍》选段《罗摩王子与魔王之战》

《罗摩吉衍》(罗摩王子之冒险)作为泰国艺能的代表性剧目，它体现了印度影响和本国风格相统一的特点。在故事题材方面，是印度故事《罗摩衍那》的泰国翻版。然而该剧是作为泰国宫廷仪式的一个组成部分而创作于 18 世纪的，因此，其中加进了许多泰国的风俗和风格。例如：上场人物除女性角色和丑角之外都要戴上假面具；上场人物都不念台词；动作以古典舞蹈的技巧为基础，魔鬼和猴子的身体、脚的动作采用皮影戏动作等。全剧只以动作作为语言来表达感情，当场景不能用动作表现时，则以优美的歌唱和文言体的诗来传情。其动作技巧具有鲜明的程式性。

伴奏用的是皮帕特乐队，其中心乐器是竹排琴。该琴由 21 块竹、木琴键悬吊在一个船形共鸣箱上构成，以两根木槌击奏，音域达 3 个八度。此外尚有围锣、竖笛、双面鼓、铜钹等。音律采用七平均律。

2. 缅甸舞蹈《少女之舞》

这是缅甸的传统舞蹈之一。在传统的歌舞表演中，该舞蹈成为开场时必演的节目。舞蹈动作和内容与民间的灵媒信仰相关。其伴奏乐队称为“桑日”，以围鼓和唢呐为主，加上排锣、围锣、双面鼓、吊芒、拍子板等。围鼓由 17 至 21 个大小不等的双面鼓放在一个圆形围框上组成，鼓形细长，以牛皮为鼓面，鼓身缠有羊皮条，以调节鼓面的松紧。鼓面上还涂有称做“巴沙”的用糯米饭和木灰搅拌而成(现常以油灰代替)的粘稠物，来微调其音高，并延长其余音。

3. 印度尼西亚西爪哇巽他《甘美兰》

甘美兰是印度尼西亚的传统器乐合奏形式。该词的印度尼西亚语原意是“用手操作”、“敲击”。主要是指以打击乐器为主的合奏音乐，同时又用来泛指一切合奏音乐，还用来表示演奏这些音乐的乐队。如前所述，甘美兰乐队所用的乐器，大致可以分为演奏旋律骨干音的乐器群，以及对旋律骨干音进行装饰演奏的乐器群，乐器演奏之间形成了复音层叠的关系，具有东南亚音组织形式的独特风格特点。

甘美兰按地方特色可分为西爪哇、中爪哇、东爪哇、巴厘四种类别。其音阶类型既有无半音五声音阶，也有有半音五声音阶。这里介绍的是西爪哇(巽他地方)

的甘美兰，所有音阶由do、mi、fa、sol、si、do构成。乐曲结构也具有一定典型意义，开始时，由竖笛“苏玲”奏出带有极为细微的装饰音的旋律。乐曲的主体部分由排锣和小吊锣演奏骨干音，金属排琴演奏带有加花装饰的旋律音，双面鼓敲打着节奏，大吊锣则在段落转换时击奏，正是在这些乐器的配合下形成了复音层叠的音响结构形式。

三、南亚音乐文化区

一、概述

南亚指的是亚洲南部地区，包括斯里兰卡、马尔代夫、巴基斯坦、印度、孟加拉国、尼泊尔、不丹和锡金，面积约437万平方公里，人口约10.52亿。这一地区中，人种复杂，北部为蒙古利亚人，中部为高加索人，南部为亚赤道人。人口较多的民族有印度斯坦族、孟加拉族、泰米尔族、僧加罗族、尼泊尔族等。语言复杂，仅印度就有16种主要的语言、文字，主要属印欧语系，还有属汉藏语系和达罗毗荼语系的语言。宗教也很多，印度居民的80%以上信印度教，巴基斯坦、孟加拉国则以伊斯兰教为中心，尼泊尔和印度北部信仰藏传佛教，斯里兰卡信仰小乘佛教，还有像维达族那样的自然民族。其文化的变容虽然十分显著，然而在充满印度文明的巨大影响这一点上是共同的。在音乐方面，自古以来，以高度发达的音乐理论为背景的印度古典艺术音乐成为本地区的高峰。在印度古典艺术音乐中，以北印度为中心的印度斯坦音乐体现了伊斯兰音乐的影响，南印度的卡纳提克音乐具有比较原样的印度特征，这两股潮流几乎覆盖了整个印度次大陆。除古典音乐之外，印度、巴基斯坦、孟加拉、尼泊尔等国，都有独具特色的民间音乐，如拉贾斯坦的史诗、孟加拉的巴乌尔宗教民俗歌曲、巴基斯坦的苏菲派宗教民俗歌曲、斯里兰卡的贝拉赫拉节日歌舞、尼泊尔的歌舞梭拉提与甘托、不丹的夏布塔等。

关于南亚音乐文化区的音乐审美特征，如果对其占主流地位的印度古曲音乐进行概括的话，就是追求以一定旋律框架和节奏型为基础的即兴演奏的富于创造精神的音乐美。

在印度古典音乐中，有所谓“拉格”和“塔拉”的概念。“拉格”，原意是“感染”人的心灵。在印度古典音乐中，“拉格”指的是一种旋律框架。每一种拉格都有它自己所特有的音阶、音程和特定的旋律片段，并表达一种特定的情绪。各种各样的拉格有各自不同的规范，演奏者必须考虑这些因素来进行旋律的编创。“塔拉”是印度古典音乐中的节奏模式，是支持旋律动向的节拍周期，演奏者必须在这一节奏模式中即兴展开。

印度古典音乐中的即兴，与西方音乐中的即兴表演是不同的。它不是完全按照自己的意思来即兴演奏，而是在传统规定的“拉格”、“塔拉”等各种各样的限制中

进行的。在印度音乐中，比起已经创作好的部分来，由演奏家自己即兴演奏的部分要多得多。人们期待着演奏家进行怎样的即兴演奏，演奏家也根据当时的条件、状态来变化着曲子的长度和内容。对于印度人来说，音乐是倾听现场的实际演奏，只有“这一次”，只限于在这现场中消失的一次。

除了以上所述的关于印度音乐及其审美特征在南亚地区的主流地位之外，还必须注意的是南亚各国音乐的多样性、音乐艺能与民俗宗教的紧相关联、以及对于鼓类乐器和拨奏弦乐器的喜爱和充分运用。其多样性，除了前曾提及的各国独特的音乐体裁形式之外，还在本地区的边沿地带存在着与邻近的中国、东南亚、阿富汗互相交流的状况，在音乐体裁、风格方面表现出丰富多样的景象。关于音乐艺能与民俗、宗教的关联，一方面在印度人的观念中音乐是作为人和神对话的手段而存在的。因此，具有很强的宗教性；另一方面，在边沿地区的各国音乐中，也具有浓厚的宗教色彩，如巴基斯坦的洽瓦利、孟加拉国的巴乌尔，都与神秘教派相关。在乐器运用方面，南亚的膜鸣鼓类乐器既有各类单面鼓，又有多种形态的双面鼓，既有鼓与弦鸣拨奏乐器的组合，又有鼓与弦鸣弓奏乐器的组合，还有只用鼓来伴奏、独奏的艺能形式；弦鸣拨奏乐器中，以维纳、西塔尔、坦布拉为代表性乐器，并且还有多种形制和演奏法的区别。

二、曲目赏析

1. 印度古典乐器演奏：鲁得拉·维纳

维纳是印度最具代表性意义的乐器。属于弦鸣拨弦类乐器。鲁得拉·维纳是南印度维纳。据古代神话传说，这是仿照雪山女神“帕凡娣”的优美体态而制作的，因此，其外形十分优雅。由一整块木头挖制而成的音箱呈半球状，镶嵌以象牙。共鸣体上开着一些音孔。琴马立在面板上，4 根主要琴弦通过琴马向指板上延伸，一直通到向后弯曲的琴颈上。指板上有 20 至 22 个品。另有 3 根共鸣弦。演奏时，经常用琴弦张力的增减来发出具有摇动感的优美音响。

维纳的演奏是以称为拉格、塔拉的旋律框架和节奏模式为基础来进行即兴变奏的。本曲的旋律框架（拉格）称为“拉格·得斯”；节奏模式（塔拉）称为“苏尔·塔尔”，一个周期 10 拍分割为以 2 拍为一个单位的 5 个部分（谱例中用虚线来表示）。以下是该曲开头的主题：

1=C $\frac{10}{4}$ 3 2 ┆ 4 – ┆ 5 5 6 ┆ 4 4 3 ┆ 2 3 2 1 ‖

维纳演奏过程中，还用坦布拉琴弹奏固定低音，用木丹加鼓敲击节奏。

2. 印度卡塔克舞《森林中的罗摩和西塔》

卡塔克舞是印度的四大古典舞之一。卡塔克舞的特征是在舞蹈者的脚上绑着 120—150 个铜铃，随着脚掌踏在地板上，铜铃会发出响声来强调其节奏。另外，与芭蕾舞将重心放在脚尖而往前飞舞不同的，卡塔克舞是将脚掌踏在地上，就像是在

大地上刻下节奏般的。其伴奏乐器中，最重要就是演员自己脚下的铜铃和打击乐器塔布拉，它们之间在一定的节奏框架内作即兴发挥，相互竞争，激发出最精彩的表演。此外，还有双面鼓、歌手、笛、西塔尔、萨罗德、小提琴等。

《森林中的罗摩与西塔》故事来源于古代叙事诗《罗摩衍那》，表现隐栖于森林之中的罗摩王子与西塔公主相遇，受到魔女斯尔帕纳加的干扰，西塔被魔王拉瓦内诱拐。

四、西亚(含中亚)、北非音乐文化区

一、概述

本地区包括西亚的土耳其、伊拉克、叙利亚、黎巴嫩、沙特阿拉伯、阿富汗、塞浦路斯、科威特、也门、阿曼、阿拉伯联合酋长国、约旦、巴勒斯坦、以色列、卡塔尔、巴林，中亚的土库曼斯坦、乌兹别克、吉尔吉斯、塔吉克斯坦、哈萨克斯坦，北非的埃及、突尼斯、摩洛哥、阿尔及利亚、利比亚等国家和地区。西亚、北非以高加索人为主，有少量赤道人；中亚除高加索人之外，还有蒙古利亚人。大部分使用阿拉伯语。宗教信仰以伊斯兰教为主。本地区历史上的显著特色之一，就是与古代文明的发祥有着密切的关系。繁荣于底格里斯、幼发拉底两河流域下游平原的美索不达米亚文明，以及在尼罗河中下游展开的古代埃及文明，成为世界文明史的重要方面。此后，这些文明的反复东流和西渐，其影响波及于欧亚大陆和非洲大陆的广阔地域。

在音乐方面，西亚在世界音乐史上占有重要的位置。古代的许多种类的乐器，在王墓的浮雕和考古发掘中得以确认。同时，这样的乐器原型和使用这些乐器的古老音乐样式，也沿着文明的潮流而向东、西两方传播。这种倾向，不仅在古代，而且在其后的长期历史过程中，尤其是对中世纪的伊斯兰文化起着重要的影响。其音乐体系向南亚、东亚、东南亚和欧洲传播，自身不断地产生变化，也不断地给当地文化施予影响，成为它们革新的动力。另外，在奥斯曼帝国统治时代，其军乐也给近代欧洲音乐的发展予以许多影响。

阿拉伯古典音乐在本区中占有主要地位。因此，本地区的音乐风格和音乐审美特征应以阿拉伯古典音乐为代表。即：追求风格独特、色彩多样的微分音与固定节奏型的音乐美。

在阿拉伯各国和伊朗、土耳其等国，当地居民出于长期形成的音乐审美情趣，具有对于微分音程偏好的习惯，因此，在其古典音乐中往往都含有微小音程的要素。例如：土耳其的马卡姆具有包含 1/9 音的音律体系；阿拉伯各国的古典音乐常把一个全音分为四个等分，即以 2 度音程而言，就有 1/2 全音的小 2 度，3/4 全音的中 2 度，4/4 全音的大 2 度，6/4 全音的增 2 度。还存在着在 1/4－2/4 全音范围内作上下游移的“颤抖音”或“润音”。其旋法体系在阿拉伯各国和土耳其称为马卡

姆，在伊朗称为达斯特加赫，中亚的乌兹别克和塔吉克也有马卡姆。其基础是由不同的 2 度音程来构成四音列、五音列，由于每个全音被分为 4 等分，所以四音列、五音列的样式甚多，各地常用的种类数量一般在 11—13 种左右。由于音律体系不同，所以，不属于这一体系的听众初次接触时往往不很习惯，但是它又确确实实地具有自己的音乐体系。因此，民族音乐学家胡德先生的如下论断是对的："不同文化系统中的音乐具有自己独特的个性，要想听懂它，欣赏它，深入研究它，就要换耳朵。暂时放弃欧洲式的听觉习惯"。

这一地区的人们还有对于固定节奏型的喜好。常以固定节奏型贯穿全曲。固定节奏各有专称，达 100 余种，主要用于手鼓或纳格拉鼓敲击，有时亦用其他乐器演奏。其音响组织形式以注重于横向旋律发挥的单音音乐为主，但由于运用固定节奏型，旋律节奏与伴奏节奏之间往往形成对比，所以又表现出某些纵向性思维的特征。

乐器方面，打弦齐特尔类的扬琴在本地区得以广泛运用，在伊朗、伊拉克称为"散多尔"，在阿拉伯各国和土耳其称为"卡侬"。琉特类的弹拨乐器乌特琴分布在本地区的许多地方，被称为乐器之王。形态各异、种类繁多的鼓类乐器在本地区的分布也十分广泛。

二、曲目赏析

1. 巴勒斯坦民俗舞蹈《丘贝依纳》

《丘贝依纳》是一个少女的名字。原来的故事梗概是表现一位美丽的牧羊少女在山路上迷路，而被怪物吃掉了。以此比喻流浪之危险和苦恼。为巴勒斯坦各地广泛流传的民间故事。

舞蹈并没有完整表现以上故事情节。其中，有韵律的舞步、剑舞、列队行进舞、呼喊声、拍手声、奥斯曼帝国时代的民族服装、小道具的壶等等，都是黎巴嫩、叙利亚、巴勒斯坦地区所共同的传统民俗舞蹈的特征。

伴奏音乐是以称为巴雅提的旋法的单纯的音阶为基础，来作短小的旋律反复而构成的。巴雅提旋法的特征是第 1 音与第 2 音，以及第 2 音与第 3 音之间，都是 3/4 音。具有浓郁的阿拉伯风格特点。所用乐器有纳依笛、乌德琴、塔布拉鼓、杜夫鼓，属于阿拉伯民族乐队中的最小型的典型组合。

2. 突尼斯传统音乐马路夫《酒、杯与恋》

这是古典音乐团安达鲁斯乐队演奏的音乐。安达鲁斯音乐根据地区的不同，称为马路夫或者纳乌巴·马路夫。由歌声的齐唱，再加上乌德琴、纳依笛、塔拉布卡鼓、塔尔鼓、纳卡拉鼓和小提琴、大提琴的伴奏。是典型的传统阿拉伯古典音乐的一种。其微分音主要表现在音阶的第Ⅱ、第Ⅲ级；按乐曲段落的不同情况，全曲运用三种不同的规定节奏型，这些都使它具有浓郁的阿拉伯音乐风格特点。

3. 摩洛哥民族乐器合奏《黄昏》

摩洛哥音乐大致可分为世俗音乐和宗教音乐。世俗音乐中包含有古典音乐。

北非一般称古典音乐为马路夫，摩洛哥则多数称为纳乌巴。

纳乌巴是一种声乐和器乐合奏的音乐形式。全体由五个部分组成，各部分都有称为图西雅的前奏，全曲开始有称为兰夏利亚的序曲。《黄昏》就是属于序曲性质的器乐合奏。所用乐器有：乌德琴、小提琴2、塔尔鼓、塔拉布卡鼓、纳依笛。其固定节奏型是×× ××｜××× ××｜。

4. 卡塔尔《舂臼歌》

塔尔在20世纪50年代前，保存着许多传统歌曲。《舂臼歌》就是其中之一。这是在斋月的月夜，晚餐之后，帐蓬外，由女孩子们来进行舂麦作业的歌、舞。称为塔其特·阿尔哈普。这种作业由10岁左右的女孩来进行，用长木杵从臼的两侧交互合着节奏来舂麦。用一个塔布尔鼓和几把塔尔琴来伴奏。塔布尔的固定节奏型合着长木杵撞击石臼的节奏，既调和又有力。歌词不是预先编写的，而是多使用衬词衬字来渲染气氛。

5. 土耳其萨斯独奏

萨斯是土耳其群众最喜好的一种琉特类弹拨乐器。主要用于民歌和说唱的伴奏，也用歌舞的旋律来进行编曲以表现它的技艺。本曲开头是一个短小的序奏，吸取了已经失传的三根弦的拨弦乐器乌取底利的演奏手法，用指尖来弹奏。纤细的旋律型就像是乐音编织的蔓草花纹那样的精致。接着，运用神秘教派的宗教舞蹈歌《塞玛》旋律的一部分来进行变奏，并且与安卡拉地方的舞曲《砂糖之舞》的旋律有血缘关系。最后又回到开头的部分而终止。由左手手指作为拨子而巧妙动作发出的细致装饰音，是本曲演奏的特点，也是阿拉伯音乐体系的特色之一。

五、黑人非洲音乐文化区

一、概述

非洲，全称阿非利加洲。目前有55个国家和地区。在地理上，习惯分为北非、东非、西非、中非和南非五个地区。其中，除北非之外，撒哈拉沙漠以南的东非、西非、中非、南非广大地区主要居住黑人（赤道人种），所以，称为黑人非洲。赤道人种在非洲主要有三种类型：尼格罗类型、尼格利罗类型、科伊桑类型。此外，还有埃塞俄比亚人种。非洲语言可合并分类为四大语系：非亚语系、尼日尔——科尔多凡语系、尼罗——撒哈拉语系、科伊桑语系。主要宗教信仰是伊斯兰教和传统信仰，其次是天主教、基督教。

在黑人非洲的社会里，音乐与日常生活的各个方面，包括从诞生到去世为止的人生的整个过程都紧相关联。例如：赞比亚的卢瓦列族，在双胞胎出生时必须唱《双子之歌》；贝宁的丰族，在小孩乳牙开始脱落时要唱祝愿歌；阿散蒂族有羞辱和矫正习惯尿床者的仪式和歌曲；在阿肯族中，女孩发育成熟时要举行典礼，并教唱

有关母亲和女性职责的歌曲;在非洲东部、中部和南部的一些民族中,葬礼时,妇女的职责是用合唱、独唱的挽歌来恸哭。音乐还在秘密结社、成人式、病人治疗、头领即位、狩猎、农耕等活动中起着重要作用。音乐对于当地居民来说,都是共同的创造性体验,是一种集体感情的重要表现手段。

黑人非洲的音乐还有很重要的政治功能。在各个王国的宫廷中,鼓和特兰贝特等乐器,通常是象征着国王权威的乐器。在西非以马里为中心的"库利奥"说唱音乐,一方面用歌唱来表达对社会的批判和抗议的感情,另一方面又以歌声来传承历史事件和统治者的系谱。

如果对黑人非洲音乐的风格和审美特征进行概括的话,应该是讲求打击乐器节奏、音乐变化的音乐美。

在黑人非洲的乐器中,打击乐器十分丰富。尤其是鼓,有砂漏形鼓、杯形鼓、锅形鼓、圆筒形及半圆筒形鼓、木桶形鼓等,还有可以调整音高的套鼓,由一至几个人演奏;有些是单面鼓,有些是双面鼓;演奏时,有用鼓槌的,有用手的,也有两者兼用的,还有用磨擦来发响的。鼓之外,还有器皿形的发响器、附上串珠的发响器、杆状发响器、相互撞击的发响器、单打奏杆、单打奏棒、铃钟、无铃钟、磨擦演奏的棒、杵、竹筒、木鱼状的裂缝鼓等。

这些打击乐器在非洲音乐中有十分重要的位置。例如:鼓,在非洲就具有非同寻常的表现能力。它可以作为语言、信号来表达感情,叙述民族的兴衰历史;还可以作为舞蹈伴奏,以独奏、对奏、或大型合奏的形式来烘托情节气氛;也可以作为一种音乐形式,只用鼓来独奏,或者和其他乐器、合唱一起演奏。究其原因,就是因为非洲居民能够在鼓的演奏中创造出丰富的音色、节奏来。在音色方面,如前所述,非洲鼓既有用鼓槌敲击的,也有用徒手拍奏的,还有以磨擦发响的,再加上鼓心、鼓边、鼓框的不同部位,用力有重有轻,其微妙的变化,在长期约定俗成中形成了一套传情达意的规范。在节奏方面,复杂多样而富有变化的节奏是非洲黑人对世界音乐的重要贡献之一。复节奏的音乐思维在黑人非洲十分普遍。在西非、中非一带,二拍子与五拍子的交替或并置是其节奏的基础,在此基础上形成多种多样的复节奏。这种多种节奏交替、并置的复节奏,可以是一个人,也可以由几个人来演奏。由一个人演奏时,其歌唱用一种节奏,击鼓却用另外一种节奏,各自独立,有条不紊。由多人演奏时,各人操持一种乐器,按顺序先后进入,各自演奏一种固定节奏型,并进行即兴发挥。还有一种交叉节奏,由5—6人同时演奏,各人保持自己的速度、节拍,作精巧的即兴装饰变奏,形成多种节奏纵横交错的状态。

此外,黑人非洲的音乐尚有如下特点:在旋律方面,歌唱旋律与语言音调的结合甚为紧密;音阶大体上可分为五声音阶和七声音阶,同时还存在把一个八度分为大致相等间隔的等分五声音阶和等分七声音阶;另外,在黑人非洲的相当广阔的地

域里，还分布着具有独特传统的多声部合唱，其中最有特色的是两个声部之间隔开三度、四度、五度音程的平行唱法。

二、曲目赏析

1. 冈比亚和塞内加尔的布格雷普鼓舞蹈

这是居住在冈比亚和塞内加尔的卡萨芒斯河流域的迪奥拉人的舞蹈。迪奥拉人的社会以没有阶级、平等共处的特点。其舞蹈以模仿禽鸟翅膀那样地伸开手臂、上下振动为基本姿势。伴奏乐器是4个称为布格雷普的鼓，用两手拍击。并且用2块木板互相撞击来加强重音。演奏者分为两组，在同一时间内，一部分人打两拍，一部分人打三拍，二者之间形成复节奏。

2. 象牙海岸《鼓的语言》

在非洲的许多地方都盛行着用鼓来作为通信语言的。一般说来，非洲鼓的语言，并不像莫尔斯电码那样地以抽象的记号来表现事物，而是用鼓的演奏来模仿实际口语音调的抑扬顿挫的，这与非洲语言是属于音调语言有密切关系。

象牙海岸阿萨克罗村鲍勒人的鼓的语言中，演奏者先用鲍勒语说话，然后用鼓来敲击。其内容大致如下：

(1) 我就此开始打鼓。

(2) 我的打鼓已经快要结束了。

(3) 阿萨克罗村的一位小孩正在这里打鼓。

(4) 科姆拉科，请您脱帽。

(5) 村里的人全都到田里去了。去年我们买了割咖啡豆的机器。村里的有些年青人已经拥有了那种机器。这种机器现在刚刚开始使用。

3. 加纳《丰多姆佛罗姆的舞蹈》

丰多姆佛罗姆是加纳的阿散蒂人及其他阿肯人的民族集团的王和最高领导在宫廷仪式中表演的音乐舞蹈。阿肯人是加纳最大的民族集团，具有中央集权的政治组织和发达的宫廷结构。在宫廷里，使用许多鼓来进行合奏。鼓，既作为信号和语言，也用作舞蹈的伴奏。阿散蒂人居住在以库马西为中心的加纳的中部、南部森林地带。

丰多姆佛罗姆是表现英雄、战士的舞蹈。其中，模仿战斗的情景，表现攻击和抵抗，以象征性动作表示对国家和王的信赖与忠诚。

其乐队使用如下乐器：(1)叫做佛罗姆或波玛的大型单面鼓2个，低音鼓称为男性，高音鼓称为女性，各由一位演奏者演奏。(2)叫做阿吐旁的一对通信鼓，互相之间调整为5度音程，同样分别称为男性、女性，由一人演奏。(3)小型单面鼓2—3个，有时加进称为约诺的砂漏型双面鼓。(4)叫做德乌罗的圆锥形大型铁制钟一个以上。以上乐器中，铁钟演奏一定的节奏型，起统一拍子的作用；小型鼓，丰富音乐结构，强调拍子感；阿吐旁，起着指挥整个乐队的作用，提示着由这一种节奏模式

往另一种节奏模式转换;此时,阿吐旁演奏的是"呼唤"模式,佛罗姆却是"回答";另外,佛罗姆演奏的是表现英雄性格的连续敲打和固定节奏型,阿吐旁则强调特定的拍子。

4. 博茨瓦纳《键盘乐器"冬哥"与歌唱》

博茨瓦纳的乐器"冬哥",是在非洲广泛流传的"拉梅拉丰"的一种。拉梅拉丰是非洲所独有的乐器。一般人称之为"拇指钢琴"。在非洲各地分别称为"姆比拉"、"散扎"、"利肯赫"等。键盘是经过调音的细长金属片,演奏时双手抓住共鸣箱,两手大拇指在键盘上交替弹奏。键盘数目通常有6—30个左右,还有一个作为共鸣箱的葫芦体。多用于歌唱伴奏。博茨瓦纳的"冬哥"的构造与上述构造基本一致,其共鸣体是用驼鸟蛋壳或金属空罐,将键盘放置在它的上面。冬哥是博茨瓦纳最具音乐性的乐器,男女都可使用,以此来消除生活中的烦恼,沟通人与人之间的感情,使人们变得亲密无间。

六、欧洲音乐文化区

一、概述

欧洲,全称欧罗巴洲。地理上习惯分为南欧、西欧、中欧、北欧和东欧五个地区。欧洲总面积1016万平方公里,人口7.16亿。绝大部分居民是白种人(欧罗巴人种)。根据语言近似的程度分属印欧语系、乌拉尔语系和高加索语系。但绝大部分属印欧语系,下分拉丁语、日耳曼语、斯拉夫语三个语族。主要语言有英语、俄语、法语、德语、意大利语、西班牙语等。居民多信仰天主教和基督教。

近代以来,欧洲的专业音乐创作得到了巨大的发展。然而,其根基还是各国人民在长期历史过程中创造发展的传统音乐。因此,无论是巴赫、海顿、舒伯特,或是肖邦、斯美塔纳、巴托克,他们的音乐都与各自生长的国家、民族、地方的音乐有着紧密的关联。正如俄罗斯作曲家格林卡所说的:"创作音乐是人民,我们作曲家仅仅是把它们编编而已。"

但是,如果进而追寻欧洲民族音乐渊源的话,我们又可以看到当地传统音乐与外来音乐的交流和融合。其基础来源于古希腊罗马的古典音乐文化传统和希伯莱、基督教的中世纪音乐文化传统,经过文艺复兴、工业革命,使其得以发展。其中,也不能忽视来源于东方音乐文化的影响,特别是通过拜占庭和奥斯曼帝国从阿拉伯地区所接受的巨大影响。在乐器方面,由阿拉伯拨弦乐器"乌德"到欧洲的"琉特"类乐器,从印度、波斯的拉弦乐器拉巴布到欧洲的小提琴,钢琴的前身也可追溯到波斯的扬琴"散多尔";在乐队方面,土耳其军队对欧洲近现代乐队的启发和贡献,其间,虽有许多重大的变化和发展,但其血缘关系是不可否定的。正是在这种富于创造性的吸收融合之中,使欧洲音乐得以发展,形成了丰富多样的传统音乐。

其代表性的音乐形式有:苏格兰的风笛音乐,爱尔兰的竖琴音乐,北欧的小提琴音乐,瑞士、奥地利、德国南部的真假交替的约德尔唱法,瑞士的长达3—5米的阿尔卑斯小号角,西班牙的弗拉门科歌舞,葡萄牙的法都悲歌,罗马尼亚的排箫音乐,俄罗斯、保加利亚的无伴奏多声部歌曲等。

从总体看,欧洲音乐的风格和审美特征是追求富于动力性的立体音乐美。

欧洲音乐的所谓旋律的动力性,主要体现在调式和节奏等方面。

在调式方面,其乐音的基本结构是每个音都有固定的音高,音与音之间呈明显的阶梯状,因此,音与音之间的连接具有跳跃性,调式是以四音音列为基础的,基本样式有如下三种:

1. do re mi fa sol la si do
2. re mi fa sol la si do re
3. mi fa sol la si do re mi

这些四音列中,都包含着两个全音音程和一个半音音程。由这三种不同的音列可以组合成12种调式,最常见的是自然大、小调,和声小调、旋律小调、多里亚、弗利吉亚、爱奥利亚、混合利底亚等调式。其中的半音音程有很强的倾向性,成为推动音乐发展的动力。并且在欧洲的许多民族的民间音乐作品中,旋律具有功能和声的表层意义,很多不识谱的民间艺人都能自如地运用Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅱ、Ⅵ级三和弦与属七和弦为旋律配和声,传统的功能和声与这些民族的民间音乐旋律相配合,在风格上十分协调。

在节奏方面,欧洲各民族的传统音乐中,虽然也有自由节拍的非均分律动的节奏,但是具有代表性意义的是功能性均分律动节奏,其强弱拍是有规律地按小节线的划分而循环往复地交替的,尤其在各种舞曲如:圆舞曲、波尔卡中,配合着舞步,节奏鲜明,具有强烈的动力性。

其立体性,主要表现在音响组织形式方面,除了单声性织体之外,还存在大量的多声性织体,如:俄罗斯的无伴奏合唱,意大利的巴特克和克拉拉列罗等。其多声部思维是以纵向性为基础的,即:在注意横向旋律流畅的同时,十分讲究声部之间的纵向关系。伴奏多采用传统和声进行。

欧洲的乐器以风笛、提琴、吉他、手风琴为特色。此外,还有单簧管类乐器、双簧管类乐器、齐特尔类的扬琴等多种乐器。

二、曲目赏析

1. 英格兰《剑舞》

在英格兰的东北部,曾经有过称为长剑舞的独特的地方舞蹈形式。大约到100年以前为止,这种长剑舞还是传承于民间的娱乐。由于第一次世界大战和社会状况的变化,这个习惯失传了,至20世纪50年代就只剩下极少人能够跳这种舞蹈了。近年来,英国人又重新唤起了关心其传统习惯的风潮,大约有70个舞蹈团

体出现,剑舞也成为保留节目。

流行于钢铁工业中心地格列诺西底的剑舞,舞蹈者穿着饰以鲜花的上衣,戴着帽子,脚上是木靴。木靴在舞蹈之中有各种各样独特的舞蹈方法。该舞蹈的指挥者并不参加舞蹈,而是在舞蹈一开头就由其他舞者对他处以斩首,其他舞者一齐挥动着剑,他就倒在地面,戴在头上的皮帽子也飞走了。这种斩首仪式应该可以作为这一舞蹈不是起源于基督教的证明。

格列诺西底的舞蹈团体成立于150年以前。曾参加过1951年的爱丽萨贝斯女王的加冠仪式的演出,1952年参加过英国节日的演出,并且多次到海外演出。在每年圣诞节第二天的节日队列中,也成为最重要的内容之一。当日从早晨开始,就沿着街道行进、表演。

2. 法国布鲁塔纽地方的舞蹈

本舞蹈的前半部分是在瓦恩的东部流行的伴随着手腕动作的6拍周期的舞蹈。其6拍是2+2+2的结构形式。传统的伴奏乐队是用风笛、双簧类乐器,或者是歌唱和手风琴伴奏。在此用的是笛子伴奏。舞步是单纯的连锁式舞步。

后半部分是起源于瓦恩的刘易半岛的舞蹈。基本舞步是伴随着手腕动作的比较活泼和比较稳健的舞步。

3. 丹麦的小提琴二重奏《北菲英的贺布萨》

从19世纪初以来就著称的快速舞蹈"贺布萨"在丹麦的传统舞蹈中占有中心位置。其伴奏有各种各样的旋律。本曲就是其中之一。所用小提琴是丹麦最普及最受欢迎的乐器,当地称为菲多尔。其主旋律节奏鲜明,音调富有动力性。另一把小提琴一边演奏着有节奏的和音,一边即兴地加上对位旋律。总体听来具有欧洲音乐富于动力性的立体效果。

4. 意大利无伴奏男声合唱《特拉拉列罗》

像欧洲的许多国家那样,意大利的音乐传统也由于地方的不同而多种多样。尤其是在1860年统一之前,意大利尚未形成一个国家,所以,其音乐文化也具有各种地域性。其中特别值得注意的,是在农民和水手中间,自古以来流传的多声无伴奏男声合唱。它分布在意大利由撒丁岛经过其北的科西嘉岛(法国)到对岸的热那亚,进而到西海岸,法国的尼斯。

在热那亚,这种合唱被称为特拉拉列罗,这是因为歌词中使用"特拉拉拉"作为衬词而得名的。其声部最少分为5部,各有名称。低音部的固定低音,是欧洲多声音乐传统的古老形态。演唱者是热那亚最著名的特拉拉列罗团体,由9人组成。在海鸥飞翔的海边餐厅,围在餐桌周围,在指挥者的示意下开始演唱。独唱与合唱相互交替。其和声具有较强的功能性和动力性。

5. 俄罗斯民歌《花》

俄罗斯民歌有多种体裁形式。这首《花》属于抒情歌。其歌词大意:"花,深蓝

色的花，为什么悲伤？秋天的小雨濡染，凉意袭人吧？爱人哟，你为什么不结婚呢？为什么我不能嫁人？我可爱的人儿哟，并不是我的愿望。亲戚中在此前的反对，并非说是不能出嫁。”音乐上的特点是音域狭窄，不超过五度，具有微小的一字多音装饰的旋律，不时地有三度和音的结合，具有朴素阶段的抒情歌曲的特征。

6. 俄罗斯沃洛格达的《三角琴歌唱》

这是流行于俄罗斯沃洛格达的合奏。其歌词大意是：“三角琴的歌唱，引起我对爱人的思念。眺望着他的寝颜，三角琴的金属弦中，甚为嫌恶潮湿。也许他已背叛，悲伤不堪忍耐。”

三角琴作为俄罗斯的传统乐器，其历史能追溯到18世纪。它是一种三根弦的拨弹乐器。以三角形的共鸣体为特征。有5个弦柱，能够演奏七声音阶。后来改良为20柱，可以演奏半音。调弦中，第2、3弦同音，第1弦低四度，用右手的食指同时弹奏三根弦可得和音。以第一弦弹奏主旋律。三角形的“巴拉莱卡”原意是多嘴、饶舌的意思，就是说多数是很繁忙地、喧嚣地演奏。无论是独奏，或是合奏，还是歌唱的伴奏，都运用这一乐器。18世纪已流布于俄罗斯的所有地域，19世纪已出现在民间故事的说唱和文学之中，确立了它在民俗乐器中的主导地位。

7. 爱尔兰风笛演奏

把风笛从东方带到英国和爱尔兰的人，有多种说法，有的说是凯尔特人，有的说是罗马的远征军，但是，风笛在这些岛屿上的普及却是13至14世纪。称为伊利安管乐器的爱尔兰风笛，使用右手抱着的风箱把空气送到皮袋里，而与用口来吹气的苏格兰风笛不同。另外，在东欧还有使用带上蛇管风箱的风笛。

爱尔兰风笛的笛管是用黄杨木或黑檀木制作的，并加上金属和象牙的装饰。有三根伴音管，分别称为次中音、上低音、低音，音程可以变化。旋律管有两个八度的音域。本曲的演奏与小提琴相配合，同时还用两根木勺背靠背地敲击来打节奏。

七、北美音乐文化区

一、概述

作为地理上的北美洲，指的是位于西半球北部，东滨大西洋、西临太平洋，北濒北冰洋，南以巴拿马运河为界与南美洲相分的2422.8万平方公里土地。人口4.22亿。

北美音乐文化区，则主要是由加拿大、美国以及丹麦属格陵兰岛等构成。其中，加拿大面积997.61万平方公里，人口2595万。美国面积937.26万平方公里，人口2.495亿。居住在这一地区的居民，人种十分复杂，绝大部分是从欧洲、非洲、亚洲等地迁来的移民。其中，加拿大居民中，英裔占40.2%，法裔占26.7%，原住民(印第安人、因纽特人、米提人)占5%，其余大部分是欧洲其他国家移民的后裔。

美国的居民中，白人占80%以上，大部分是欧洲移民的后裔，12.1%为黑人，还有墨西哥人、阿拉伯人、波多黎各人、印第安人、华人等。

这一地区，由于在文化方面呈现出各自原居住地的多种文化并存的状况，所以，在音乐审美方面也表现出多元共处的缤纷色彩的音乐美。也就是说，多种来源的居民，各自保存着他们原住地的多种音乐，其中虽有混合和发展，但相互之间在风格方面有着较明显的差异，而在总体上呈现出缤纷的色彩。其中，既有原住民的因纽特人、印第安人的音乐，也有来自于欧洲的英语系、法语系居民后裔的音乐，还有来自于非洲黑人后裔以及亚洲各地居民后裔的音乐。

因纽特人是北美洲的原住民之一。因纽特是他们的自称，是“人”的意思。也称为爱斯基摩，意即“吃生肉的人”。约有10.4万人(1985年)。属蒙古人种北极类型。经济以海上狩猎为主，陆地狩猎为辅，兼事采集。因纽特人传统音乐的主要体裁，是以在歌声中发出喉音、模拟动物声音的土俗信仰和动物信仰为中心的以鼓为伴奏乐器的歌唱。其音阶是无半音五声音阶。音域较窄。旋律与语言的重音、声调密切相关，有歌唱性和朗诵性的两种类型。传统乐器只有鼓，是一种框架的单面鼓。在因纽特人的生活中，常用歌声来作为一种对客人的奉赠，并且重视歌曲的作者。

印第安人是美洲的土著居民。属蒙古人种美洲分支。约有4千万人(1990年)。主要分布在墨西歌、秘鲁、玻利维亚、危地马拉、厄瓜多尔和美国。在美国的印第安人主要居住在保留地上，保存着他们自己的文化习俗、宗教信仰、图腾崇拜等。其音乐的主要特征，是以和宗教礼仪、祭祀相结合的歌唱为中心，亦有歌舞、器乐；大部分旋律由五声音阶构成，包括直线下行、弧线下行、右半抛物线等形式的进行；以齐唱为主，伴奏乐器有：鼓、摇响器、笛。鼓，大多数是用一根鼓槌敲击的单面鼓，也有一种在共鸣腔内装水的“水鼓”。摇响器，称为“卡拉卡拉”，是在葫芦里装进豆子或小石子来摇动发响的。笛子是作为男性乐器而使用的。

北美音乐文化区的欧洲音乐文化主要来自于英语系和法语系，此外，还有来自于东欧、南欧等地的。无论是来自于英语系或是法语系及东欧、南欧移民的后裔，都保存着原居住地传承的音乐舞蹈传统，其中的某些部分也可能接受了其他影响，或者相互之间互为影响，但大多数都保留着各自的起源地的特征。其中，英语系的移民带进了表现个人志向的民俗音乐，歌唱是以无伴奏的个人独唱为典型，在宗教活动中有集体歌唱；还有与各种舞蹈相结合的故事歌；以小提琴为舞蹈的主要伴奏乐器。法语系移民及其后裔的歌唱也以无伴奏独唱和一领众和的呼应式合唱为主，旋律的装饰性手法由歌唱者的不同而有多样变化；音乐常与舞蹈密切相关，主要乐器也是小提琴，由小提琴以独奏形式演奏旋律，速度安定，大多数以2至3个乐节的反复来构成，并且常用脚步来像打击乐那样地强调二拍子的节奏。

北美的非洲黑人，是在17世纪初到19世纪初，作为欧洲人的奴隶而从西非移

入的。这些黑人移民及其后裔以自己的文化遗产为基本因素,并加上适应于美洲社会新环境的独创,形成了他们所共同的文化价值观和美学观。在音乐审美方面,形成了如下特征,即:注重于演奏者与听众之间的相互交流、作用,演奏是在一定框架内的即兴发挥,音乐、舞蹈和日常生活、民俗活动紧密相联,演奏者为了表现感情可以相当自由地处理节奏、音高、音色等。在音乐形态方面,尤其强调节奏,如对鼓和其他打击乐器的重视,以及采用切分和其他复杂的节奏型;在演奏中,常用一个短小的主题进行即兴演奏。在体裁形式方面,主要有黑人灵歌、福音歌、布鲁斯、爵士音乐等。

二、曲目赏析

1. 格陵兰因纽特人《歌唱伙伴》

在格陵兰岛上的因纽特人当中,自古以来有一种歌唱的交换会。冬天,如果从别的村子来了客人,村里的人可以和他结成“歌唱伙伴”。成为伙伴的俩人一起来到村里作为礼仪场所的屋子里,村里的人也集合到这里来听他们宣布结成“歌唱伙伴”的歌唱。首先,二人各自创作新歌,并且把这些新歌各自教给他们的妻子。接着,由其中的访问者的妻子来演唱访问者创作的歌,其丈夫一边用手敲打着放在榻榻米上的鼓,一边舞蹈。歌声结束后,访问者把鼓交给对方,由对方的妻子唱歌,其丈夫也同样地一边打鼓一边舞蹈。这样就完成了歌唱的交换。此后,这俩人就结成了义兄弟,在各种各样的情况下互相帮助。有时,男性歌唱者会在口中含物、眼框上戴带子、脸上用笔加线条,呈现出滑稽的模样,增添观众的乐趣。

与以上相同的“歌唱伙伴”,在加拿大的因纽特人中也存在。

2. 美国印第安人《仪式歌》

这首速度缓慢的印第安人的歌唱、舞蹈称为“帕克萨姆”,是歌、舞竞赛会的开始。这里体现了印第安人的歌唱舞蹈的典型的风格特征。首先,由领唱者以自高而低的下行旋律来歌唱;紧接着,全体以相同旋律的齐唱来应和。再接下去,在中音区以同样的下行旋律作为多次反复。由好几个人拿着鼓槌敲击单面鼓伴奏,以相同的二拍子节奏伴衬。

3. 加拿大欧洲移民后裔的手风琴独奏《列·布朗底》

欧洲手风琴于19世纪初传到加拿大的魁北克。20世纪初,手风琴作为价格低廉的工业品而传入魁北克各地,演奏者得以大量增加。20世纪70年代以后,全音阶按钮式手风琴在传统音乐的演奏家中大受欢迎。手风琴曲《列·布朗底》,是与它所伴奏的舞蹈一起从英国的各岛传到魁北克来的,保持着传统的形式。其右手演奏极为华丽的装饰性的旋律,左手在用和声键钮来打节奏的同时,演奏着固定低音。音乐风格与欧洲音乐体系的音乐风格相同。

4. 曼陀铃和吉他伴奏的乘船歌《卢奇的船》

称为乘船歌的这种民谣,流行在纽芬兰州的东海岸和加拿大大西洋沿岸地区。

其大部分歌词都是在故事性歌词中加上劳动呼声。这是船员们配合着抛锚投缆绳作业的歌唱。歌词以从远洋捕渔返回的卢奇得知妻子逝世的消息为内容,但是卢奇却在闻得噩耗之后平静了下来,决意在今年秋天再另弹别调。演唱时,以吉他、曼陀铃的和弦来伴奏,不时地插入对位旋律,歌声结束后则接以间奏,再次反复。全曲为非对称性结构(4+8小节),只用主和弦(Ⅰ)、属和弦(Ⅴ)演奏。

5. 美国的非洲黑人移民及其后裔的舞蹈《波底・斯拉宾和费拉德弗德》

在美国的北卡罗来纳州的布鲁斯音乐、弗利斯•霍罗维和爵•霍尔曼舞蹈,是在19世纪初,由美国的非洲黑人来跳的舞,两个人一组进行表演,由独舞和伴奏组成。

称为弗拉德弗德或布克坦辛的这种舞蹈,是用脚来打地板而作为节奏型的,主要以下半身的动作来舞蹈。后半部分的霍尔曼,是在木制的跳舞场地板上面滑脚来制造特殊效果的;舞蹈动作虽有许多即兴因素,但仍可看到多种起源于非洲的标准动作,例如:用脚步来配合节奏型就是西非黑人舞蹈的普遍性特征。称为帕廷・鸠巴的节奏伴奏,是从1940年左右发展起来的奴隶舞蹈而派生出来,原来用鼓演奏,由于奴隶主的禁止,而改由舞蹈者脚的步法、手拍来打节奏。其结果是产生了复节奏,这种复节奏也正是黑人非洲音乐的特色之一。

八、拉丁美洲音乐文化区

一、概述

拉丁美洲指的是从美国与墨西哥交界的格兰德河到美洲大陆最南端的合恩角之间的广大地域。包括北美洲的墨西哥、加勒比地区、中美洲地峡和南美洲大陆四大部分。面积2070万平方公里,人口约4.47亿。由于这一地区长期受到属于拉丁语系的西班牙、葡萄牙的影响,所以人们习惯于把它称为拉丁美洲。其现代居民主要由新兴民族、印第安民族和外来移民三大部分组成。其中新兴民族是拉丁美洲各国最主要的民族,指的是由土著印第安人、欧洲移民和非洲黑人以及其他成分相互混合而形成的现代民族。主要宗教是天主教,信徒约占总人口的80%,其次是基督教,此外,印第安人信仰原始宗教,印度移民信仰印度教和伊斯兰教,亚洲移民信仰佛教。

当代拉丁美洲的文化,是在多种文化融合基础上形成的多元混合型文化。其音乐文化也具有相同的状况。因此,当代拉丁美洲的音乐审美特征是对于多元音乐文化相互混成的音乐美的追求。

在拉丁美洲音乐文化的混成因素中,最重要的有三:原住民印第安人的音乐文化,曾经征服和统治中、南美洲,以伊比利亚半岛人为主体的欧洲人的音乐文化;很早开始就作为欧洲人的农奴而被送到新大陆的非洲黑人的音乐文化。其中,印第安人的音乐文化,根据部落状况的不同,难于一概而论,但大致说来,具有如下特

点：没有半音的五声音阶，以 do、re、mi、sol、la 五音构成的旋律，比较单纯的节奏，没有欧洲意义上的和声，传统乐器是笛、埙、鼓、摇响器等。欧洲伊比利亚半岛的西班牙、葡萄牙音乐文化，一方面具有和西欧音乐文化相通的一般性共同基础，另一方面又遗留下自古以来重复积淀的东方民族音乐文化的影响，而独具特色。尤其在节奏方面，其 3 拍子音乐的每一拍还做细分，创造出独特的律动感；还有让 3/4 拍子与 6/8 拍子在每隔一小节进行交替，产生出复杂而有生气的效果。乐器则以吉他为代表，并有各种变体。欧洲的舞台音乐、舞曲、进行曲等音乐形式传人拉丁美洲后，也获得了当地的色彩。非洲黑人音乐的最大特色是他们的良好而丰富的节奏感，在拉丁美洲的古巴、海地、巴西等黑人人口众多的国家，有大小不同的鼓、摇响器、擦弦体鸣乐器等，使用多种多样的打击乐器，产生出复杂而丰富多彩的节奏、节拍，虽以 2 拍子为基础，但通常是以两种、三种，甚至还有三种以上的节奏型同时重叠进行的混合节奏，不断加入切分音，产生出充满活力的律动。以伦巴、曼博、桑巴为代表，今天作为“拉丁节奏”而广受世界欢迎的音乐，几乎都是以非洲黑人音乐节奏为基础，接受了西班牙节奏影响而发展成的。

拉丁美洲音乐主要是由以上这三种因素的结合而构成的。如果用简练的语言来进行概括的话，在旋律方面，印第安人提供了基本的无半音五声音阶模式，欧洲的影响表现在扩展音阶、增加和弦上，黑人则增加了变化音的修饰。在节拍和节奏方面，印第安人坚持短句长休止，用单调的击鼓声作伴奏，欧洲的(主要是西班牙的)节奏。典型的是 3/4 与 6/8 的双重节拍，结果在小节之间产生特征性的交错节奏。黑人影响是在几乎不变的拍子内加入切分音。然而，最重要的是由这些因素的相互混合已经创造出了称为“拉丁美洲”的独特个性，是“混血的音乐”，决不是许多文化的杂乱无章的并列，而是获得了具有个性的新的独创性。

二、曲目赏析

1. 古巴“崧”《神秘的呼叫声》

这是一首从 20 世纪 20 年代以来就得以广泛流行的具有浓厚古巴风格的“崧”的曲子。

崧，是于 1910 年至 1920 年间出现在古巴东部各省的一种节奏形式，以强烈的切分节奏为特点。常用由吉他、特鲁斯(有 3 组复弦的吉他)、马拉卡斯(摇响器)、克拉贝斯(拍子木式的打击乐器)、邦戈(两个一组的小鼓)、低音提琴、小号等七件乐器组成的乐队来伴奏。并用伴奏乐队来增强其切分节奏的效果。

《神秘的呼叫声》，无论在乐队组成，或是在节奏、旋律方面，都体现了崧的典型特点，亦即体现了“把西班牙因素与非洲黑人因素在古巴的出色整合”的特点。

2. 巴西《桑巴》

桑巴是在巴西的旧首都里约热内卢发展起来的一种具有巴西特点的音乐形式。是以黑人所具有的强烈而丰富的节奏感为基础，大量地融进了欧洲人的旋律

和多声音乐乔罗的影响而产生的。在其发展过程中,根据地域的不同,在巴西有农村桑巴和城市桑巴的区别,但共同的都具有如下三大特点:二拍子、大调式、短促的滚动性复合节奏。所用乐器有:鼓、摇响器等,每年一度的谢肉祭是桑巴的大舞台,以黑人为主体的桑巴舞蹈活跃在巴西的城镇乡村。此外,在平时,桑巴也始终是巴西民众所喜爱的一种舞蹈音乐形式。

3. 阿根廷"探戈"《拉·昆帕尔西塔》

《拉·昆帕尔西塔》是阿根廷"探戈"的一首名曲。其内容是表现热闹的化装游行的情景。

探戈,来源于19世纪由古巴带到布宜诺斯艾利斯的古典舞曲哈巴涅拉舞。本来是下层劳动者培育起来的音乐、舞蹈,20世纪初逐渐被中、上层社会所接受,曾被布宜诺斯艾利斯的市民们认为是"代表自己的气质和心情的音乐"。其特点是拍子的哈巴涅拉的摇曳节奏,通常由两个段落构成,第一段为小调式,第二段为大调式。伴奏乐队由小提琴、按钮式手风琴、钢琴、低音提琴等乐器组成。

4. 波多黎各的希巴罗乐队《歌手的义务》

在波多黎各参加希巴罗乐队的人,大多数是在初期移民时期从西班牙或其他国家迁移来的白人及其后裔。他们演奏的多数是西班牙系统的音乐,同时又掺进了显著的居住于加勒比地区的非洲黑人的因素。其中,西班牙的因素包括西班牙系的弦乐器、西班牙传来的诗型、乐曲结构、歌唱形式,并加上非洲的打击乐器。乐队由邦戈鼓、康卡鼓、西班牙吉他、库依罗、库阿特罗(有5组复弦的吉他)等乐器组成。其音乐由三种形式或节奏组成。开始是缓慢的波列罗,接着是比较活泼的古巴风格的嵇,最后是兴奋的蒙多诺。波列罗部分,通常用鼓来敲击节奏型。蒙多诺部分,由吉他演奏者演奏一种富有拉丁美洲特色的、与谱面节拍重音相错开的先现低音。

5. 圣卢西亚岛《瓜德利尔》

19世纪初流行于欧洲中上层社会的瓜德利尔舞蹈,伴随着殖民者的迁移,也带到了圣卢西亚岛。19世纪,为欧洲人服务的非洲黑人音乐家把瓜德利尔舞引进非洲系的加勒比社会。该舞蹈通常由4对男女来表演,其复杂的舞步必须经过认真的练习才能掌握,具有优美、娇柔、协调的特点。乐器包括小提琴、吉他、班卓琴。在非洲黑人系的加勒比的瓜德利尔乐队中,至少还要加上一位打击乐器演奏者。小提琴的演奏要求技巧高超、流畅,同时,又要比较善于抓住节奏。其节奏特色是三拍子与二拍子的重叠。

九、大洋洲音乐文化区

一、概述

大洋洲位于太平洋的西南部和南部的赤道南北广大海域中。陆地面积约897

万平方公里,人口2600万。原住居民主要有巴布亚人、澳大利亚人、塔斯马尼亚人、毛利人、美拉尼西亚人、密克罗尼西亚人和波利尼西亚人等。目前,原当地居民约占20%,欧洲人后裔约占70%以上,印度人约占1%,此外还有混血种人、华裔、华侨和日本人等。绝大部分居民使用英语,三大岛群(美拉尼西亚、密克罗尼西亚、波利尼西亚)的当地居民分别使用美拉尼西亚语、密克罗尼西亚语和波利尼西亚语。绝大部分居民信奉基督教,少数信奉天主教,印度人多信仰印度教。

大洋洲音乐文化区的原当地居民的音乐审美特征崇尚自然的音乐美。

在音乐舞蹈所表现的题材内容方面,作为海洋民族的大洋洲的人们,有很多是以航海术、祖先居住的岛屿情况以及渔业生产、皮艇制作技术知识等为歌词内容的歌唱;居住在内陆地区的人们,则以在山川、河流、森林、沙漠等环境中的狩猎采集生活,以及有关这些方面的知识为主要歌唱内容;渔民、山民都把动植物和先祖之灵当做无法替代的守护神来进行神格化,产生了许多以神话传说和历史故事作为歌词内容的歌唱曲目。

在音乐表演形式方面,往往具有综合性,即音乐、舞蹈相互结合,表演者经常兼具舞蹈家与音乐家的双重身份。因此,在大洋洲的音响世界中,很重要的一种素材就是有效地运用拍打身体的声音。例如:两手互相拍打,不仅是自己的手,也包括拍他人的手;另外,膝、大腿的内侧和外侧、胸、腕、肘的凹处等,用手掌拍击时,手的形状可区别使用平手和凹手的打法,产生出各种各样的音色;这些声音,有时由一个人的手拍打出来,更有效果的是许多人一齐进行,把声音合在一起,展开一丝不乱的舞蹈动作。

在乐器方面,最重要的是体鸣乐器,如拍子木(梆子)和响板、长棒敲击、整块木头挖空的鼓、摇响器等。膜鸣乐器有多种多样的鼓。弦乐器有乐弓等。气鸣乐器有海螺、号角和种类丰富的笛等。

其旋律型和节奏型几乎都以规范化的模式被传承下来。所谓"作曲",主要考虑的是在该音乐模式中填入怎样的歌词为好,听众即使听不懂歌词,可是一听到旋律也就能认定它所属的类别。

二、曲目赏析

1. 新几内亚的山地居民的表演(巴布亚新几内亚中央高地诸部族的舞蹈)

山地表演,是于每年8月,在巴布亚新几内亚(新几内亚岛的东半部)、西高地州的芒特哈根和东高地州的戈罗卡轮流举行的大型活动。此时,从中央高地一带大约有七八十个部族的人集中在一起,进行三天三夜的传统服饰、歌唱、舞蹈的表演。

从南高地州来的雅伊布族的男人们,身上挂着各种装饰品,身体涂有各种颜色。尤其在腹部绑的用树皮卷成的皮带后侧,插上色彩鲜艳的长叶子,配合着身体的动作会发出"沙、沙"的响声,对演出的效果起着重要的作用。男人们化装之后,拿着弓箭,走向会场。

广大的竞技场就是会场。拥挤着几万人。表演的进行方法，并不是一组组按顺序地轮流歌舞，而是许多团体蜂拥而入，同时表演，呈现出目不暇接、色彩缤纷的情景。成千成百的人，或是排成队列，或是围成圆圈，边歌边舞，那充满力量的歌声混合在一起，在广阔的会场上回响，成为音乐的一大壮观。

其中的一些团体特别引入注目。这就是芒特哈根当地的瓦吉人的大集团。男子的头上插着长长的黑色羽毛，手上敲打着砂漏型单面鼓，徐徐前进。他们戴的粘土面具都是模仿祖先灵魂的样子。另外，从南高地州来的因邦库人的团体是以女子为中心的，脸以红色为基础，眼框涂以白色；一只手拿着鼓，另一只手轻柔地敲打着，酿出独特的气氛来。

2. 特罗布里恩群岛《库拉的歌和舞》

这是表现海洋民族生活侧面一种歌舞。库拉，指的是在新几亚岛东南部周围的岛屿进行的礼仪性赠物交换体系。赠送的物品有红色贝壳串珠制的头饰，白色贝壳制的手镯。在岛屿之间接连不断地传递。

航海的库拉，是在成年男子出航之前举行的重大的祭礼。首先，由衣饰美丽的少女们的歌舞揭开序幕，她们的声音与和声，加上手指、腕、腰的动作和表情都给人留下深刻的印象；更引人注目的是各种各样形状和颜色的贝壳、花环、鸟的羽毛、藤编的腰带、木纤维编织的腰蓑等豪华的身体装饰，以这些美好的事物来激励男人们出航。少女们优美的舞蹈之后，是男少年的跃动的舞蹈。在贝壳“卡拉卡拉”响声的有韵律的伴奏之下，祈愿航海平安，鼓舞男人们出航的士气。最后吹响海螺，送男人们出航。

3. 塔布提岛的野外剧《幼王之仪》

每年7月，在塔布提岛的帕尔阿地的古代宗教圣迹之一马拉·阿兰弗拉弗，有以古代神事为题材的野外戏剧演出。《幼王之仪》就是其中的剧目之一，表现塔希提王塔希努的继承者诞生时的祝贺场面。

仪式以“王来了！请注意！”的战士呼叫声为先导，侍从者用肩膀抬着王出场，因为具有超自然力量的王，以直接触及物品在地面上步行是为禁忌的，所以，他必须由人们从这一肩膀转移到另一肩膀而前行。用打击乐合着海螺的吹奏来伴衬。王座上铺着白树皮布，当他坐在王座上时，战士们边歌边舞，唱着《欢迎我王》的歌。王下命令之后，村民们开始了“卡瓦”的制作，“卡瓦”是以胡椒木根制作的饮料。村民们敲着木皮制作树皮布，王与侍者交替歌唱，表现制作“卡瓦”的场面。准备妥当之后，王发出“全体饮用卡瓦”的命令，庆祝宴会随即开始，合着海螺的声音，妇女们以歌舞《美哉！我的手》来赞颂王。

全剧以大地当舞台、蓝天作帷幕，典型地体现了崇尚自然的审美情趣。

4. 马克萨斯群岛《哈卡·马努马努》(鸟舞)

“哈卡”是舞蹈、“马努”是鸟的意思，“哈卡·马努马努”就是鸟之舞蹈。首先是

少女的舞蹈，她们用两手手指尖戴上白色的羽毛，象征着鸟的飞翔。接着，是男子参加的座舞。曲子转移为比较缓慢的咏唱，这是称为“拉里”的故事歌。“拉里”的内容，既有历史故事，也有日常生活，其旋律是以语尾稍加延长为特征。

5. 汤加王国《拉卡拉卡》

这是一种颇为稀奇的舞蹈形式。在混声合唱的歌声中，男女分为两组，同时表演不同的动作。这一舞蹈大约产生于距今100多年以，原来是非正式场合的娱乐性舞蹈，男女分开，各自舞蹈。现在则把男女两组合在一起，因此变成这样两种不同动作的对置。并且这种《拉卡拉卡》也用于正式场合。

（原载《中国音乐教育》，2001年第2期）

云南民族音乐的地域特征

——兼述中国古代“乐”文化形态的当代显现

周凯模

引言:关于抽取整体地域特征的思考

“整体构型研究远比各个部分的连续分析来得重要”①。当我们将云南民族音乐分门别类地进行了一定的微观分析论述之后②,我们深深意识到美国人类学家露丝·本尼迪克特(R. Benedict,1887—1948)这意味深长的忠告。对一个地域文化特征的整体把握,即使在了解了构成这类文化的各个元素单元(如歌乐、舞乐等)之后仍然还需要进行整体特征的归纳。因为云南民族音乐,当剥离了它们的歌乐、舞乐、器乐等确立自身特质的具体元素后,我们注意到一个显在的、反复呈现的事实:处于任何状态的音乐,都有深层的自在结构(形态),都有特定的精神指向(观念),无论它们的外在形式、表述语言有多么不同(或歌乐、舞乐、或器乐)。也就是说,形态和观念的某种构架,始终在更深层面上潜在地制约规定着云南歌乐、舞乐、器乐的方方面面,云南民族音乐的地域特征,就在这潜在的制约中生成、发展、互动、融汇,逐渐形成独立于他种文化共同体的特殊品质。

一、云南民族音乐的形态特征:“乐”结构特征

追寻云南民族音乐的形态特征,不是在具体形式意义上的追寻,而是在形态学

① 摘自露丝·本尼迪克特(R. Benedict):《文化模式》,张燕、付铿译,浙江人民出版社,1987,第49页。

② 周凯模:《云南民族音乐论》,云南大学出版社,2000。

意义上的追问。它是对音乐文化形态内在性质的考察，不只停留在对音乐语言外貌形状的图解表述(如在拙著中对歌乐、舞乐、器乐中已经分析过的那样)。

云南民族的传统音乐，从地域文化特定背景来看，没有欧洲“music”意义上的纯审美的音乐，云南民族音乐形态其实就是各民族的生存方式之一，她和各民族的生产、生活、民俗、礼教深深融为一体。一定要从理论上将她剥离出来，她也大多是以综合形态的面貌出现，这种特征与中国古代理论术语“乐”这个集合概念最相符合。所以当对云南音乐特征要进行音乐人类学概括的时候，笔者认为选择“乐”这个集合概念来进行表述比较贴切。

“乐”正是“中国古代对音乐及其延伸意义的泛称”，是古代对诗、乐(音乐)、舞三位一体艺术形式的称谓。“《乐记》：‘比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐’。意思是奏、唱音乐，结合舞蹈，才称为‘乐’。又说，‘乐者，通伦理者也’，意思是音乐能够与道德规范相通，才称是‘乐’。”[①]古代先民在春秋战国时期对“乐”的认识，是根据那个历史的当代事象作出的客观阐述。而这“乐”形态结构，在历经数千年之后的云南民族音乐形态中依然大量存活。笔者在此处重提“乐”结构概念，正是运用中国传统乐论思维对当代云南民族音乐的传统样式进行解析的尝试。但这并非是说，云南民族音乐当下的“乐”结构只是古代音乐形式的复制，是“活化石”。这里需特别指出，在沿袭中国音乐甚至人类音乐的特定文化形式的同时，云南民族音乐有它自身鲜活的、不可替代的特殊品质，尤其在具有重要意义的全民性、群体性社区聚会中，“乐”结构形态的音乐活动及其存在样式，与现当代普及的音乐概念和现象有极大的不同。它的标志性特征主要有两种表现，一是奏、唱、舞蹈融为一体；二是德、音、仪式相辅相成。在此分述如下：

一、奏、唱、舞蹈融为一体

在器乐、声乐和舞蹈各个自成体系的近、现代艺术景观中，“奏、唱、舞三位一体”的形态是一种传统文化的特殊存在——因为它总是与民族的习俗和信仰连在一起：在云南民族的社群聚会中，苗族的“三月三”，彝族的“十月年”、哈尼族的“苦扎扎”节，傣族的“泼水节”和许多民族共享的“火把节”等群体聚会中，除奏、唱、舞蹈融为一体的形态之外，很难设想还有什么更合适的音乐状态能够反映、表现那个群情昂奋、至乐至性的场面。如彝族在年节和庆丰收办喜事时必要聚会的“打歌”(苗族、白族等也一样)，少则几十人，多则成千上万，几十、几百人围成大小不等的圆圈，搂肩搭臂三天三夜不歇脚。民谚说得最生动：“从早跳到太阳落，只见黄灰不见脚”，“手拉手，使力跺，黄灰冒，鞋子脱，月亮出，管不着……”。这时，每一圆圈必有人吹笙或吹笛，或弹四弦或拉胡琴，既演奏又领舞，众人都随他的音乐变换舞步，并在齐整、热烈的舞步中引吭高歌。尤有特色的是彝族“左脚调”，男声一律用大

① 《中国音乐辞典》“乐”辞条，第480页。

嗓，女声则全是小嗓，所唱歌调均由喉头尖啸而出，音色之利脆火辣，有人戏称为“门板夹出的声音”。恰恰就只有这样的歌声，才能和“只见黄灰不见脚”的狂欢舞步相配！外族人实在难以复制模仿。那至情至乐的欢腾胜境，怎是处于其他社会场景的人们所能真正体味的？如此场景，在白族的“霸王鞭”舞，哈尼族的“朵尼尼”舞，傣族的“嘎光舞”，苗族、拉祜族的“芦笙舞”，藏族、纳西族的“勒巴舞”中同样能够感受。

特别值得一提的是苗族的芦笙舞，逢年过节群体聚会，芦笙可多至几十甚至上百支，大大小小的传统芦笙，没有统一的律制，统一的调性，只有相同的调式（这是规定的），不管三七二十一地在间距小到微分音音程关系的各调上同时演奏，那气势之宏伟、音响之奇特，可以使任何现当代音乐的所有创意为之“逊色”。可见，当代云南民族的“乐”结构存在，虽是古代“乐”之传统的延续，可形态方面因文化生境的发展已有相当大的超越和演化，并在各民族鲜活的生命过程中积淀为源远流长的自然存在，成为云南民族重要的生存方式之一。

二、德、音、仪式相辅相成

这里的德，谓之理想和道德的集合，它靠音乐与仪式过程来体现。也就是说，“德、音、仪式”乐结构，是通过音乐、仪式过程，来充分体现人们的信仰、道德、理想的追求的。

《乐记》说：“乐者，所以象德也”，又说：“乐也者，施也”，都讲“乐”的功用，是为进行德行的教化。[①]“乐”与“德”的紧密联系，古人深有心得。古之德，除其他种种礼教规范之外，尤其强调“人和”，延续至今，依然以“人和为贵”。

在20世纪50年代前的云南各民族，因为族群自下而上的需要则更重视人与天之“和”。特别是佤族，为得“人天之和”（是功利层面的“人天之和”而不是哲学意义的“天人合一”），不惜以人头作为血祭牺牲以求之。在隆重的血祭仪式上，人间德行以为群体利益“抛头颅洒热血”的特殊方式，扬弃了“人不为己，天诛地灭”德行的标准，活生生的壮烈使“德”之价值观意蕴无穷。在每每关乎到人类群体生存的紧要关口（特别在遇到风不调雨不顺，天有灾人有祸时），“德、音、仪式”共存的“乐”结构就开始发挥它独到的作用。

佤族在过去，有“人头祭谷”之俗。他们相信，只有以人血的活力，才能催发谷物的茂盛。佤族神话说，古时遇天灾，人畜谷物大批死亡，用各种兽头祭神都没有用，最后以人头祭祀才免于难。此后，猎人头祭谷，成了佤族春播前最盛大的祭典。盛典的第一仪程是“猎人头”，为猎头勇士出行前专有“猎头歌”，由全村妇孺老人齐集寨门前，为勇士送行，歌词大意是：为新的一年的丰收猎回祭物。其歌调高亢，意在鼓舞士气，祈祝顺利。待捕到对象后，猎头勇士要对被捕者唱歌，这歌实在意味

---

① 吉联抗译注：《乐记》，人民音乐出版社，1980，第22页。

深长："哦，我的兄弟哟……，在这个不吉利的日子，你为何要出门？……你不该轻易离开你的父母，离开你的妻儿，哦，不幸的兄弟哟，你怎么让我们把你抓住呢？"这歌调很长，半天才唱完一句，在长吁短叹中对被捕者表示无限的怜悯和惋惜。更感人的是仪式中的第三首歌，这是被捕的牺牲者唱的："哦……我的父老乡亲们，我们都是从'司岗'(传说佤族出生的山洞)里走出的人，没有人敬奉神灵，明年你们将怎样生活！我的寨子，为祈祷来年的丰收，也在寻找人头，为了整个佤人来年的丰收，把我的头献给神灵吧！"这歌唱得极为诚恳。血缘与信仰的力量，使原本是被迫献身的人，在仪式的"神化"过程中，已将"求生本能"转换激活为"崇高献身"，在"仪式与歌"的神圣叙事中升华成"大仁大德"——为本族群的生存而奉献牺牲。三天以后，在砍头之前，全寨男女老少无限留恋地对牺牲者唱："哦，兄弟哟(孩子哟)，为我们的丰收，与生存，只有把你的头献给神灵，最好的米酒任你喝，鸡肉稀饭任你吃，最美的姑娘让给你……愿你的魂与神灵同在，哦！"这三天里，寨里选最美的姑娘与他共寝(数量不限)，意为尽享夫妻之爱；由善良的老妇每天为他洗澡，使其感受更多的母爱；每天好酒好肉由同龄人陪吃，让他多得兄弟之爱。三天后，送自寨口鬼树前(一棵大青树)，不捆不缚，口含半开(旧时银元)，巫师、祭司用锋利的刀将头迅速砍下，由姑媳捧着人头，边歌边舞将头送进木鼓房，全寨人排队往人头的嘴里灌米酒，载歌载舞，数日方休。盼"天之护佑"的人愿以如此血祭方式求得心安。

"德、音、仪式"共存的"乐"结构现象，不仅体现在以血祭渴求"人天之和"的祈愿之上(比如还有独龙族的"剽牛祭天"等)，同时，弃恶扬善也是普遍的追求：纳西族"祭天"仪式中吟唱的"崇搬图"、傣族过新年集会上要唱的章哈"泼水节的来历"、瑶族男子在"度戒"仪式中所唱的"规矩歌"等都属此类。在景颇等民族的"吃新米"、彝族的"祭龙"等活动中，不仅包括在"盘龙根"，也讲传统，讲道德，并趁此检查乡规民约。哈尼族丧葬仪式中的"跳木雀"、佤族过年专为老人设的"木考括"仪式(敬老宴)、壮族的"老人厅"等，其中以歌唱和仪式展演的内容也皆与敬老至孝的德行等有关，因此可以说，"德、音、仪式"乐结构形态，遍及民族生活与德行修养有关的方方面面。

人们也许会问，"德、音、仪式"乐结构为什么如此普及呢？根据长期观察，笔者感受到："德、音、仪式"乐结构形态是人们连接"天与人"、"德行与生存"最方便的纽带，它以富有感染力的形式让人们直观地接受一种文化规范。具体地说，这种形态的乐结构，实际是人类深层伦理意识选择"乐"结构方式在表层形态的显化。如果从这个意义上深入展开，对"乐"结构的考察还可以放置于更广阔的人文背景中去比较思考。

如果说人类艺术形式分得越来越细是大工业生产"分工细致"的现代文明产物，(如歌是歌、舞是舞)，那在没有经历"大工业阶段"的云南各族保持"乐"结构形态似乎就真是"历史沉淀"。但人类学、社会学和经济学的研究成果越来越表明，

“文化形态”与“社会形态”的对应远不是这么简单。因为，各种当代宗教仪式和其他民间信仰中，“德、音、仪式”共存的现象在形式上依然并不鲜见。在最发达的欧洲工业国家的许多宗教仪式中，“德、音、仪式”乐结构形态同样存在，如各种礼拜活动均如是。

还有，各类戏剧艺术形式的高度发展，无论是“国剧”（京剧）和西方歌剧，其中以情节为主要结构手段的渊源也来自“乐”结构的延伸（见戏剧史），其中音乐（唱腔）和内容的程式（仪式）则无一剧没有道德价值的指向和评判，甚至可以说，当代戏剧就是“乐”结构在今天的系统化、格式化状态。这些不也是发生在“工业文明”之中的现象？

再如，各国当代民俗活动中各种形式的“狂欢”盛况，不也说明这一现象并非云南独有？

所以，云南民族的“乐”结构形态，还不能以“农耕、狩猎民族”保留着“氏族社群”遗痕的古风亦“古代”的当下表述来简单地一笔划之。“乐”结构状态，从大量古代和当代的广泛事实说明，它是人类群体活动普同性的文化形式之一。但是，我们的研究并不在抽取“普同性”的形式意义上止步。我们研究和表述的真正目的，是要在普同性中寻出云南特质。因为音乐文化人类学的立场是：任何一种“乐”结构形态，都是各民族依据各自不同的文化生境（人种、母语、习俗、信仰和生存方式传统）建构的，每一模式都因出自不同的文化生境而有独特的具体内涵和表现形式。事实正是如此，如欧洲各国盛行的“化妆舞会”与云南盛行的“打歌”都具有“乐”结构形貌，但从内涵到形式则完全不同；再如一些宗教礼拜和佤族的祭谷仪式，从功能上似乎表达的都是“祈天保佑”的人愿，但内容和形式过程却绝不可“相提并论”，因为产生仪式的信仰，是出于完全不同的母语背景、从而导致信仰及其形式都存在本质差异所铁定的。这铁的规定不仅制约着形式——或在庄严的教堂或在自然天地之间，也制约着不同的人群对“上苍与人”、对“仁、德、义”等人性内容的理解具有完全不同的立场。

所以，云南民族音乐显现的形态学意义就有了独立于他种文化共同体的地域特征，即：云南民族的“乐”结构形态，不只是纯粹的艺术方式或娱乐方式，也不同于纯宗教意义的膜拜仪式，她是一种伦理德行的展演过程，一种与信仰融为一体的生命活动，与习俗共生共在的生存现象。也就是说，云南“乐”结构不可能作为单独的“艺术形式”而孤立存在，这就是她与其他戏剧形式和偶发的狂欢盛会本质的不同，这恰好验证了音乐人类学一个著名的说法，许多民族民间的音乐活动不是为了审美或某种社会功能，而是因为她本身就是生活。

在后面的论述中，我们将进一步证实这个立论。

二、云南民族音乐的观念特征:“乐”文化特征

文化人类学将人视为文化产物来研究,音乐文化人类学是把人的音乐或音乐的人放在人类生存历史的大文化系统中去考察理解。从学科性质出发,对云南民族音乐,仅了解形态层面的“乐”结构显然远远不够。

我们已经知道,作为一个大多数民族都无文字记载历史的文化群体,她们的音乐不可能是纯粹的审美艺术形式。根据大量考古证明和历史经验,在无文字依托的民族中,诗歌舞乐、生活生产、宗教习俗多位一体、混而为一是最普遍的文化标志。云南民族音乐的绝大部分都处于这种在形式和内容上都兼顾各类因素的“乐”文化产物。解析她的地域特征,追寻她以“乐”的形态所包裹的内核——即内隐层面诸文化因素及“乐”与这些诸因素的关系,我们才可能较为完整地把握其地域特征的真实概貌。

“乐”与生养她的本土其他诸文化血肉交融状态所体现的特征,我们称为“乐”文化特征。

一、“乐”与神话哲学

人们并不会因为没有文字就不去冥想天空,不会由于生在此世就不去探索来世。人在原初状态就善于幻想,对人类来源、宇宙生成、万物化生的追问,在有文字、无文字民族的生命意识中没有什么不同。云南民族用大量的古歌,心授口传着他们一代又一代对这些所谓宇宙问题的认识和思考,表达着他们朦胧的哲学意识。古歌中对洪荒时代的遥远回忆,对生灭无定、空有轮回的追问和应答,都体现着一种“诗性哲学”精神,准确地说,即神话哲学思维。因为这些思维观念都被古歌吟诵者化为全民族都能听懂的神话故事而不是哲学家书斋里的玄谈。当人们在星空下围着篝火歌舞,如醉如痴地在同天地交感的幻觉中,与自然世界合为一体、与古老历史认同的同时,“盘古化生说”、“巨灵化生说”、“虎化生说”、“牛化生说”等神话古歌所传递的天地相生、阴阳嬗变等有关宇宙生成假说和有关世界本体的朴素讲解,构成中国古老民族的神话哲学观念最初的解释体系,这些体系是云南古歌这种音乐载体赖以生存、传播发展的重要依据。

例如:阿昌族神话古歌《遮帕麻与遮米麻》,就是这样解释宇宙结构的:

> “有上必有下,有天要有地;地支撑着天,天覆盖着地。天幕高高张开,大地平平展展,天像一个大锅盖,地像一个大托盘。”

天公遮帕麻创造了日月,定下了天的四极。他还在太阳山和太阴山之间种了一棵梭罗树,让日月绕着梭罗树转,这一原始的宇宙模式,提出了“盖天”、“立极”、

"阴阳嬗变"、"化生世界"等生动、直观的宇宙图景和"理论"假说，展现了人们对洪荒时代及冥朦天地的猜测和想象。

关于人类从何而来的问题，古歌叙述天公地母滚磨盘合烟子成婚，生下葫芦籽，种出一种大葫芦，跳出来九个人，变成九姓九民族。[①]这一违背遗传学常识的"理论"，却象征性地表述了这样一种渊源古老的文化哲学思想：人和万物同处于一个可以相互化生的生态场境中，你我同源又同种，同时，它也体现了一种关于生命和人类起源的自然发生的"理论"。出于一种直观的类比，古歌把在上的天形象化为阳性的天公，把在下的地形象化为阴性的地母，天公地母相交合才生下葫芦籽，种出大葫芦并从中诞生了人类。在思想方法上，许多民族的古老神话都与它十分相似，都是从自身和目力所及的事物出发，对万物起源这样的抽象问题作形象的直观类比。如，纳西族东巴象形文字中的这个图形——正形象地记述了这样一种神话哲学：天如圆盖，地如覆盘。传说男人由天门口生出，女人由地上生出。天地化育万物，正与男女交媾相同。从而用感性的形象比喻，说出了民族传统的"天地合而万物生，阴阳接而变化起"的哲学观点。[②]

另外，据研究，在东巴象形文字中，有五个代表五神配精威五行的文字：

1. 意为东方属木大神；

2. 意为南方属火大神；

3. 意为西方属金大神；

4. 意为北方属水大神；

5. 意为天地中央属土大神。[③]

这五位大神，是东巴经中常提到的五位分镇五方的大神，在纳西族所有重要的节庆祭典中都要跳五方大神之舞，跳五方大神舞的乐器、服装道具都有很强的象征意味，要和中国传统五行观中的五方、五色的格式对应相配——木、火、金、水、土要配青、赤、白、黑、黄五色和东、南、西、北、中五方，继而扩大到配五族、五东巴等等。

---

① 赵安贤"活袍"讲述，杨士生、兰克等翻译整理的古歌《遮帕麻和遮米麻》，云南人民出版社，1983。

② 李国文：《象形文字东巴经中关于人类自然产生的朴素宇宙观》，载《东巴文化论集》，云南人民出版社，1985。

③ 李霖灿：《麽些象形文字字典》，转引自李国文：《纳西族象形文字东巴经中的五行学说》，载《宗教论稿》，云南人民出版社，1986。

这样一来，跳五方大神舞的用意，便不再只有对自然空间作方位体认的意义，而是有了更为复杂的宗教文化及神话哲学的象征意义，如宇宙时空与人文现象相对应的有机整体观、原始五行说等等。

要说明的是，诸如此类的神话哲学思维，在云南不是作为个人的思想而是作为集体的意识，深深地融在山沟里流传着的大量长篇巨制、史诗般恢宏的古歌之中的，如彝族的《梅葛》、《阿细的先基》、《创世歌》、纳西族的《创世纪》、白族的《天地起源打歌调》，景颇族的《目脑斋瓦》、怒族的《办汝》、《创世纪》、傈僳族的《莫广基》、《古根歌》等等，这些来自洪荒的记忆所提示出的朴素自然宇宙观和神话哲学思想，为音乐人类学、神话学和文化哲学提供着永远诠释不尽的人类博大的智慧之谜，由此使云南"乐"文化，在中国音乐的边缘地带形成深邃古远、畅达天地的气势。(参见拙著"结语"第三节图表《民族宇宙起源创世神话图表》[①])

二、"乐"与宗法观念

宗法文化最突出的观念是"血缘观念"，血缘观念又以"等级形态"发挥着它对人类社会结构和意识形态方面的深刻影响。以血缘关系产生的等级制度我们看作宗法制度。这种社会结构，我们常习惯地说它是汉族独有的社会模式，而且将它的产生通常归究于中国儒文化精神的制约。但实际上，以等级形态出现的血缘关系，可以一直追溯到古老部落社会的图腾信仰之中。换成这个角度去考察则发现，宗法文化特征在人类的早期文明中普遍存在。云南常被誉为人类学博物馆，确实，在大量的图腾乐舞和祭祖乐舞中，我们都能看到宗法文化的萌芽——即初级形态的宗法文化特征。该特征，在云南民族传统观念中，体现为强烈的同根意识和不同层面的血缘承诺。

靠一图腾或祖先作为有亲缘关系的生产集团的全民崇拜对象，可增强族群的凝聚力，这凝聚力的核心就是"同根意识"和"血缘承诺"。音乐上与它的对应就是大量的"根古歌"和"人类起源歌"、以及与此有关的古老乐舞。如云南楚雄双柏县彝族每年正月初八到十五的虎节所表演的虎歌舞，虎子虎孙对虎图腾祖宗绝对尊从和发自心底的热切呼唤(罗哩罗)，可以强烈地感受到同根同宗的血缘集团强大震撼的亲和力。又如景颇族盛大的祭祖仪式《目脑纵歌》亦如此。这些音乐以宏大的声响、壮观的阵势，体现着各族群对"根"、对神圣祖先的心悦诚服和永生永世的深切怀想。云南文山壮族布傣支系的根古歌《葫芦里的祖先》，那苍凉神秘的音调也犹如祖宗秘语，在与子孙世世代代的血缘承诺中传授着族群法规和群体意识的张扬。

这些"歌乐、舞蹈、仪式、道德伦理"融为一体的"乐"结构文化，将历经千年很可能淡化的血缘亲缘意识不断强化，血缘、亲缘意识越浓，血亲家长的宗法地位就越

---

① 周凯模:《云南民族音乐论》，云南大学出版社，2000，第356页。

突出，先祖立下的规矩传统就越有不可逾越的神圣意义。基诺族的《大鼓舞》就非常典型。

每逢过年过节，基诺族都要跳《大鼓舞》(基诺族称《厄扯咽》)。关于《厄扯咽》民间有这样的传说："远古时期，基诺祖先阿嫫(意为妈妈)腰白创造万物，唯独没有水。一天阿嫫腰白造出了水，洪水一出就淹没了大地，阿嫫腰白造了一面大鼓，把留下的么赫么妞兄妹放进大鼓随水漂流。洪水退后，大鼓停在司基作密，兄妹俩从鼓里出来，在这里耕耘，繁衍了基诺人。为感谢阿嫫腰白把基诺人送到人间，基诺族逢年过节就要敲起大鼓，跳起《厄扯咽》"。民间传说中的祭祖意蕴是明显的，其中有意思的，是跳整个《大鼓舞》的过程所体现出来的等级观念。象征与祖灵同在的大鼓，平时不许任何人动，只能安置在村寨长老"寨父寨母"家上楼梯进门的第一间屋里，只有到重大节祭时，才由祖灵的人间代表，村寨里的至尊长老"寨父寨母"敲响第一声大鼓，通知全体族胞共祭与鼓同在的祖灵。此刻要杀一猪两鸡，加上酒、槟榔和竹筒饭祭献鼓。庄严的祭献仪式后，才由"寨父"将鼓槌郑重递交舞者，舞者此刻不能即刻起舞，必须先邀老人起舞，而后才是年轻人参加。

整个过程体现的宗族意识、同根意识及等级观念很清楚：(1)与祖同在的神圣大鼓只能存放在"寨父寨母家"；(2)举行庄严的祭祖仪式和敲响第一声大鼓的特权属于"寨父寨母"；(3)祭祖舞蹈要由"寨父寨母"将鼓槌郑重递交舞者之后才能起跳，并且，需老人先跳……不百而喻，基诺《大鼓舞》所体现的世俗血亲长老的权威地位是突出的，而这权威地位凭借的是祖先的灵威，"寨父寨母"因可通"祖灵"而使他们在同宗同门的族胞中享有天经地义的特权。其间所勾勒出的祖宗——世俗氏族长老(寨父寨母)——舞者(氏族群体)的等级划分发人深省。要使这种等级划分——长老的至尊地位千古不变，定期举行祭祖仪式，定期重演大鼓舞乐自然必不可少。如是，我们对大鼓舞的音乐也就有了深刻的理解：

大鼓舞的音乐由《乌攸壳》、《特莫阿咪》和《厄扯咽》三段组成。[①]《乌攸壳》是独唱，感情庄严肃穆，旋律似呼似唱，颇有权威教诲之声势，其内容也正是：沿祖父之路，循祖母之规；《特莫阿咪》是男女对唱，形式是一领众合，在一拍一声的铓锣声中，人们如痴如醉地一遍遍强调："旧的传统我们不能丢……"；《厄扯咽》则不受旋律限制，一般是合着鼓点铓声欢快起舞。音乐显现的等级概念是十分明确的，《乌攸壳》显然是家族长训导族人的遗风；而《特莫阿咪》正是众族胞心悦诚服的顺从；而后，全族在如同祖灵声威的鼓声铓点的召唤中围成圆形、半圆或横排，面向大鼓虔诚而热烈地舞蹈，陶醉在与远古始祖血缘认同的快感之中。

我们说这类乐舞蕴含强烈的宗法文化色彩，理由有三：(1)这些形态孕育着明

---

① 《基诺族民间舞蹈》，国际文化出版社，1989。

显的按血缘关系组成一定等级结构的胚胎；(2)有联接血缘、亲缘社会网络的需要；(3)体现了稳固集团结构、增强壮大族群力量的"政治"要求，如此等等。总之，云南"乐"文化中的宗法色彩，为我们理解中国传统主流社会宗法制度的形成和稳固，提供了鲜活的佐证。

三、"乐"与礼法乐教

音乐和舞蹈，在中国社会里，如前所述，自古就不是纯粹审美的艺术作品。在传统的文化观念和思想意识中，音乐舞蹈是与宇宙秩序和社会秩序处于对应的整体结构关系之中的。例如，"歌舞升平"意味着社会的稳定和富庶，"礼崩乐坏"意味着社会的动乱与灾祸，以此显现音乐舞蹈与社会秩序、纲常伦理的同构对应。尤其在古代中国传统的社会文化结构之中，由于在国家建立的时候，没有挣断原来的氏族血缘关系而形成的宗法制度，使我国历史上的伦理和法的思想，与其他文化观念意识形态一样，具有强烈的血缘关系而形成的宗法制度，使我国历史上的伦理和法的思想，与其他文化观念意识形态一样，具有强烈的血缘关系和宗法制度色彩。表现在道德规范、法律规范及其他行为规范上，便是重视忠、义、孝；反映在社会文化上，便是严孝悌之教，重宗谱之学，以礼法治国、以乐教制人。所以，建庙堂、设礼器，也就成了遍及"神州"大地的传统风尚。"礼非乐而不履"，礼与乐同在，自古亦然，犹如宇宙秩序，似乎千古不变。

云南也不例外，在云南滇池、洱海地区，20世纪50年代以来，多次出土了单枚或多枚一组的编钟。有半圆环纽钟，羊角纽钟等形制。据测音，发现"在云南古代少数民族之中，已经有着五声音阶体系；其中若干半音关系(小二度音程)，已存在六声和七声音阶因素，旋律进行有了调式和调性变换的可能。"①可以想见，当这些编钟作为"钟鸣鼎食"之大户尊长的"礼器"敲响的时候，会是什么情形。值得注意的是，这些编钟大都出自于随葬品十分丰富的奴隶主贵族大墓，其中包括葬有"滇王金印"的著名古墓葬群(晋宁石寨山)。编钟所有者生前将乐器作礼器，死后还将它们随同象征至上权力的王者金印同葬一穴，可见其重。

在云南少数民族中，还活在民间的礼法之器仍然俯拾皆是。佤族的木鼓是"通神之器"；彝、壮、苗、瑶的铜鼓、傣族基诺族的大鼓，都担负着祭古尊祖的神圣职能；好几个民族中，唢呐、芦笛、芦笙等乐器，大抵都是始祖用来呼唤失散的儿孙，而儿孙又用它们来祭奠始祖，成为特定仪典中的"礼器"；另外，布朗族的播种杆(有音响效果)，藏族的"热巴"鼓，傣族的牛角琴、牛腿琴、象脚鼓，佤族的独弦琴、共鸣葫芦笙，基诺族的竹筒乐器，白族的龙头三统，彝族的大三弦、葫芦琴，苗族的芦笙，壮族的马骨葫琴，哈尼族的栽秧号等等。每一种乐器，都有一个乐教育人的传说故事。例如，傣族的特有乐器"定"(一种两弦或三弦的琴)，就有这样的故事：有位意志不

① 吴学源：《云南古代编钟初识》，载《民族音乐》，1986年第2期。

坚定的和尚，在深山老林里修行，几次忍熬不住跑出山林。天神叭英变成小虫去钻石头，又变成黄鼠狼用尾巴去沾干海水，以此告诫和尚修行要有恒心和意志。同时，为给这个和尚提神静心，天神找来三弦琴"定"，奏出柔和动听的音乐，使灰心的和尚恢复了信心，从此定心修炼成佛。①此故事反映的民族音乐观很值得注意，它说明，云南民族常把德行的修炼与"乐"联系在一起。

"礼器"之外的歌乐中，也有许多"以乐教化"的功能。例如，重视"孝"道，也是许多歌乐进行伦理道德教育的主要内容。即使是巫歌，也有许多报孝感恩的内容，其音调深沉婉转、柔媚迷人，不孝之人闻之，自会暗自耳红心热，其乐教功能在缓缓音声之中不知不觉地浸透心性，升华道德。

"孝"的极致是孝老直至孝祖。各民族中，大量敬祖尊长的歌谣、孝敬老人的礼仪，是数不胜数的。哈尼族有专门的老人节，节日里要在青松下为全寨老人设宴祝寿，请老人跳老人圆舞"阳猛套"，并请他们当众轮流讲述一年来子女对他们的抚养情况，赞赏好的，批评坏的，然后唱古歌、继家谱，告诫人们不要忘本。

另外，还有"月场"上的规矩、"神判"仪式的严格约定、行为举止上的规范、夫妻间的纲常伦理和为父（母）为子（女）的慈孝之道、必须牢记于心的宗教根谱乃至结婚后性生活的指导等等，无一不借"乐教"功能进行"规范"。很有边缘特色的一个"乐教"事例最有意思：云南的白族那马人民间信仰中有种鬼，叫"罗曼鬼"，专司惩恶扬善。如果有人丢失东西怀疑被人偷窃，就请巫师用只绵羊来祭"罗曼"。祭者手持桃木弩弓，朝天开弓放箭，放一箭唱首歌："谁偷我的牛/射你一箭/谁偷我的羊/射你一箭……。"任何人见了此仪式，听到这首歌，就不敢再去那家造次。此举虽有很浓的巫术意味，可有意思的是选择的价值取向——以恶（用箭、用鬼神）惩恶达到劝善之目的。所以说，云南民族的乐教观念和手段，既与中国传统的礼法乐教相和，又具有边远民族特殊的地域色彩。

四、"乐"与生死礼俗

人从哪里来？又到哪里去？可能是人最关心的问题了。人来到世上，从生到死，有着种种经历；人离开尘世，从死到生，又将在何处"轮回"？人生的短暂，令人羡慕天地的永恒，萌发永生的欲求。有关人生的种种礼仪，正是人企盼升华人生、求得永恒的象征活动。在使人生神圣化的心理和仪式的活动中，灵魂的观念、三界（天界、地界、人界）和两世（此世来世）观念因此萌生，与此相伴的"乐"文化也得以生发、演进和传承。

生，人的生产和物的生产，是人类的两大基本活动。人的生产观念体现在大量生殖崇拜乐舞之中。

---

① 刀昌荣、朱德普：《关于"章哈"和乐器的传说》，载《西双版纳傣族社会历史调查》之八，云南民族出版社。

葫芦笙是云南少数民族最常见的乐器，葫芦笙舞也是云南许多少数民族喜跳的舞蹈。中国上古神话曾说，被人们奉为生育女神的女娲，也是葫芦笙的发明者。据说，她做葫芦笙与人类的繁衍有关。葫芦多籽，象征多子(南方民族还有许多葫芦生人的神话)，“笙”与“生”同。《说文解字》的注释又说：笙，“像凤之身也。笙，正月之音，物生，故谓之笙”。都把笙与生育相联系，所以，吹响葫芦笙，即有祈生的意味。这与古代民族的心理习惯正好相符。

葫芦笙乐舞，在云南出土文物和古籍中，都很常见。滇人墓葬出土文物有一件铸有祭祀舞蹈场面的青铜器：一幢“干栏”式的两层楼房，楼上楼下都有铜鼓排列，楼上有一女人居中，似为祭祀的主持者，楼下有人煮食物，有人吹奏芦笙，有人歌舞，并出现了男女交合的形象。在祭神的社坛前、大庭广众下如此“放肆”，不再有着“仲春之月，令会男女，于是时也，奔者不禁”之俗甚至有群婚遗风的较古远的社会，是不可想象的(主持人是女的，有人说可能表现的是母系社会情形)。在古青铜器和古铜鼓图像上，也出现有似葫芦笙伴舞的形象，还出土了一些青铜葫芦笙。直到近代，苗、彝族仍流行类似的葫芦笙舞。这些舞蹈或许正是借用象征母体(或多子)的葫芦，“笙”(生)的谐音，表达繁衍滋生人类、氏族子孙的“瓜瓞绵绵”长久不绝的造福和祈祷。

在20世纪下半叶考察的民俗事象中，葫芦笙乐舞依然伴随在人生礼仪的一切活动之中。除最有代表性的苗族“采花山”之外，傈僳族、傣族、哈尼族、壮族、佤族、怒族、拉枯族、纳西族等民族，还有“男女喜笙歌”、“吹笙引女出”、“以一人吹芦笙为首，男女牵手周旋跳舞为乐”等说法。这种男女以笙相乐的情景，正是许多少数民族至今仍在流行的求恋方式。阳春之月，青年男女选择平坝为月场，相率“跳月”。男的吹芦笙在前引导，女的摇响铃在后跟随。双方如果跳得情投意合，就离开月场，隐入林中。男女相互许身后举行婚礼，也有盛大的芦笙歌舞。

在一些民族中，农忙季节还有“封笙”的习俗，这不仅是为了不影响生产而实行的禁忌，也是为了减少缺乏节制的性行为。民间“五月栽秧忙，夫妻不同床”的俗规，农忙季节“封笙”、可能也有类似的含义。“笙”即与“生”可作类比，“封笙”与“性禁忌”大约也有相应的联系吧。

除了葫芦笙乐舞，其他乐舞活动，也都有相似的象征意义。永宁摩梭人最崇拜的神是“干木女神”。她主宰着妇女的恋爱、健美和生育。按照当地“阿夏”婚俗的解释，干木女神还和附近几位男性山神有“阿夏”关系，过着夜合晨离的“阿夏”生活。每年7月，人们聚集到女神居住的狮子山唱赞美女神的歌，尽情歌舞游乐。对女神的崇拜往往引发对情人的爱恋，于是，物色到意中人就交上“阿夏”。

“男女之间的关系是人与人之间的直接的、自然的、必然的关系。就是他自己的自然的规定。”(马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，着重号为原文所有)。有什么样的社会文明，就有什么样的“自然的规定”。有关生育或生殖力崇拜的

“乐”文化礼俗便是这种“自然的规定”的产物。

在生存斗争严酷、生存环境恶劣的过去，生既艰难，死亦无常。生是一个秘密；死，更是一个永无人可以复述的哑谜：人为什么会死？人死后到哪里？人死后干什么？……于是，关于灵魂的观念，关于人间和冥界，此时和彼世的观念，便通过丧葬礼俗反映出来。所以，丧葬仪式几乎在每个民族中都是重要的仪礼活动。在这仪礼中，伴随着灵魂观念、此世彼世观念的“安魂歌”、“指路歌”和“送灵调”等等，就起自于人们对生命无常的种种感悟和思考。这些歌，伴随着“一个人死了，又转化成另一种生命，并在另一世界的另一种存在方式生活着”的信息，因此云南民族的许多丧歌，并无人们想象的悲哀，人们通宵达旦踏歌而舞，为另一种生命存在讴歌和激动，如此品格、如此特殊的生死观，构成云南“乐”文化又一特色：

巍山地方志《蒙化县志稿》（梁友仁）写当地民族“婚丧宴客，恒以笙芦，杂男女踏歌，时悬一足作商羊舞。其舞以一人芦笙居中，围绕唱土曲，其腔拍音节，皆视笙箫为起点。”宋朱辅《溪蛮丛笑》载：“习俗死亡，群聚歌舞，辄联手踏地为节，丧家椎牛多酿以待，名踏歌。”檀华《桂海虞衡志》载：“窝泥（哈尼）……丧无棺，吊者锣鼓摇铃，头插鸡尾，名日洗鬼。忽歌忽泣，三日松焚而葬其骨。祭用牛羊，挥扇环歌，附掌踏足，以钲鼓为乐”，笔者于20世纪90年代在哈尼族地区收集的丧葬乐舞，证实了志书中“挥扇环歌，拊掌踏足”的记载至今尚存。

在梳理云南“乐”文化的时候，我们可能已经发现，“乐”的观念特征与“乐”的形态特征是无法割裂的统一体，它们你中有我、我中有你，甚至也可能你就是我、我就是你，只是根据不同的生存背景在互动、转换着不同的结构关系组合。这一点，笔者在一篇关于旋律学研究的文章中，曾经借鉴“符号学”的分析方法论证过：不同时代、不同人文环境中的特定人群，在组合符号的形式要素（形态）和意义要素（观念）时有着不同的结构关系。有着特定人群的文化心理和思维模式，特定时空关系中的文化生境，决定着形式要素和意义要素的形式、建构和诠释，也决定着符号的描述、表现和传达的方式。符号形式要素和意义要素的结构关系，是昭显符号储存的深沉背景——即决定符号形式要素和意义要素的那些特定文化的、心理的、思维的，以及特定时空构成的潜在因素（即符号学称为“语境”的那个东西）。

形态和观念（形式和意义）里你中有我、我中有你，相互转换、相互反馈的结构关系（不是1+1的叠加关系），正是“乐”这个既是形式又是观念，既是形态又是文化的集合符号的基本特征。云南“乐”文化的丰富和神秘，就在形态、观念的互动互融中，和由此形成的各种形式与意义的不同结构关系上得以充分地体现。用这样的视角和分析思维，就能帮助我们真正理解云南“乐”文化的独特。割裂的“音响”分析和抽象的理论分析，都不太可能使我们有如此切近特殊民族文化实质的把握。

结　语

云南民族音乐是“乐”文化形态。这是通过云南音乐的形态特征和观念特征揭示的云南民俗和文化的整体特质。云南的“乐”，因其特殊的人文生境和历史背景，与当代主流传统音乐重形式、强调艺术音乐的独立性和强调音乐的审美功能等价值标准有重要的区别。云南的“乐”，从功能来说，大多数情况下是功利的而不是审美的；从形式上看，主要是综合的而不是孤立的；在艺术本质上，她与现当代艺术日益追求的综合效果(时间、空间、声色、自然场景等)，似乎有“殊途同归”的意思但实质不一样，现代艺术仍然是为了审美(丑)的效果而努力进行的人工设计，而云南的“乐”，始终是与生命的本能欲求紧紧联系在一起，她是一种天然的综合、自然的存在。最后，我们尝试用这样几句话来结束本文的探讨：

云南的“乐”，既是文化中的音乐，也是音乐中的文化。文化中的“音乐”，是讲云南音乐的形式是置身于各文化形式的网络之中的，她与民族的生存信仰、道德追求、宇宙思考等深深融汇在一起，与其他各文化形式在相互依存、相互作用的互动之中共同构成“乐”这种大音乐文化模式；音乐中的“文化”，是指云南音乐形式通过与其他各文化形式的结合(如民俗、仪式等)，来展演和显化各民族在心理、生理、思维和行为方面的深层结构，并使这些特定民族的深层文化结构，在声色的动态显化中充分地激活、强化乃至达到进一步的认识和延续。

结论说明，云南本土音乐用中国古代音乐理论的“乐”概念来归纳其地域特征，是比较切合实际的。这样的视角和分析方法最直接的效果，就是可以帮助我们一眼就看出云南音乐与西方音乐、与西乐东渐之后的中国主流音乐，在形态和观念上都有重大的差异。无论去过云南或没有去过云南的人，都能在这样的分析框架中，直观感受到云南“乐”文化独特的存在。

同时，在对云南“乐”文化当代显现的独特存在中，更深地领悟中国古代乐论中关于“乐”这个基本概念深邃的内涵。

(原载《音乐艺术》，2001 年第 3 期)

音乐流变：传统音乐繁衍与消亡的内在因素

张伯瑜

民族音乐学家们在研究某一课题时常常不止一次地去做田野调查。调查中，经常会发生这样的情况：当第二次来到田野工作地点时，发现所要调查的音乐与第一次来调查时不一样了，有些东西已经变化了。甚至在同一次的调查中，由于信息的来源不同，其结果也不一样，使调查者很难确定哪个是正确的。音乐的流变是每一个民族音乐学者必然要遇到的现象。没有流变就不会有那么丰富多彩的民间音乐。所以，流变不仅是必然的，也是必要的。然而，到底是什么原因导致音乐在变化呢？有多少种变化的形式呢？民族音乐学者怎样才能从不同的现象中做出自己正确的选择？由此，研究音乐的流变成为了民族音乐学者的一个重要课题，本文只就音乐流变的种类和流变的原因做一点粗浅的探讨，希望能起到抛砖引玉的作用。

一、音乐流变的种类

音乐流变是一个复杂的现象。就流变的种类而言，有以下四种情况：音乐结构的流变，音乐表演的流变，表演场合的流变和音乐功能的流变。

音乐结构的流变是指音乐自身的音乐，如旋律结构的变化，调式调性的变化，节拍节奏的变化，速度的变化，等等。芬兰音乐学家莫依沙腊曾调查尼伯尔 PhaL-aba Ghamtu 音乐的结构[①]。她发现该音乐在 1985 年演奏时比 1976 年时短了许多，某些部分被省略掉了。中国的京剧演唱，不同的演员对唱腔的处理也不一样。

---

① Moisala，Pirkko，*Cultural Cognition in Music*：*Continuity and Change in the Gurung Music of NepaI*. Jyväskylä：Gunnerus Kirjapaino Oy，1991.

有些演员喜欢在乐句尾部加甩腔以扩充旋律，由此而形成了对原始旋律的改变。对于不熟悉京剧的人来说，有时很难辨别扩充后的旋律与原始旋律属同一腔调。

音乐表演的流变是指演奏（唱）技术的变化。这种变化在西方艺术音乐中不太明显，因为表演中所使用的技法是作曲家在创作时确定好了的，演奏（唱）者不能对此进行随意的改变。而民间音乐的演奏，往往允许演奏者有自己的选择。一方面可变换演奏技法；另一方面可创造新的演奏技法。比较琵琶曲《十面埋伏》便知，现代版的演奏与传统版的演奏之间有很大的不同。而且，不同的传统版之间或不同的现代版之间也有很大的不同。这些均体现了不同演奏家的个人风格。

演奏场合的变化是指历史的，即时间的；地理的，即空间的变化。北京佛教智化寺京音乐中有一种放焰口仪式音乐。早先，这段音乐是用在祭祀中，为过世之人超渡亡灵而奏，而且主要是在寺庙中演奏。而今，这种音乐却移到了音乐厅里演奏，有时还应邀到其他国家演奏。随着这种演奏场合的变化，乐曲的实际内涵也必然随之而转变，音乐中的宗教意味已不复存在，变成了一种纯粹的音乐意味。

音乐功能的流变是指演奏（唱）目的的变化，这种变化是音乐流变中的主体。这里也有一个时空观。在同一时间不同的空间里，音乐功能可以出现流变。比如，十番锣鼓是堂名演奏的一部分，而堂名的演奏又是与达官贵人们的家庭庆典密切相关。十番锣鼓传到天津后，却成为了纯粹的自娱性演奏，作为为他人而奏的功能不复存在了。另一方面，在同一空间不同的时间里，音乐功能的流变更加明显。民间音乐的特点之一就在于它的社会功用性，而一切的社会习俗均是随着社会的发展而变化的。习俗变化了，为习俗而用的音乐还怎样生存的问题是困扰民族音乐学家的难题。目前，在许多国家中，传统音乐已经从本国人的音乐变成了外国旅游者的音乐。

以上四种流变是相辅相成的，其中一种的变化可引起其他几种的变化。特别是第二和第三种形式，它们的变化会对音乐自身的变化产生重要影响，也可以说是音乐自身变化的直接原因。

二、变化的原因

寻找音乐流变的原因并非一件易事，每首乐曲的流变过程可能有其特殊的原因，所以最好是根据每一首乐曲的具体情况来具体分析，下面所列举的只是几点原则性的假设。

一、历史原因

历史的变迁会对音乐的流变产生重大影响。从主观上来说，人们的审美观念决定了对音乐的选用。比如，在一个相当长的时期内，古琴音乐被认为是最佳的音乐，并被中国的文人们用来作为自身学识和修养的一种体现。而今，在学者群中，却很难发现有人会弹这件乐器了。古琴，作为受教育水平的象征意义已经不存在

了,所具有的只是它的历史与文化的意义,而教育上的象征意义在一定程度上被钢琴所取代了。从客观上来说,科学技术的发展不但可以促进社会的发展,同样也可以促进音乐的变化。比如,中国商代的钟能产生一个音,到了曾侯乙钟,一个钟能产生两个音。这种铸钟技术的发展必然带动了音乐理论的发展。
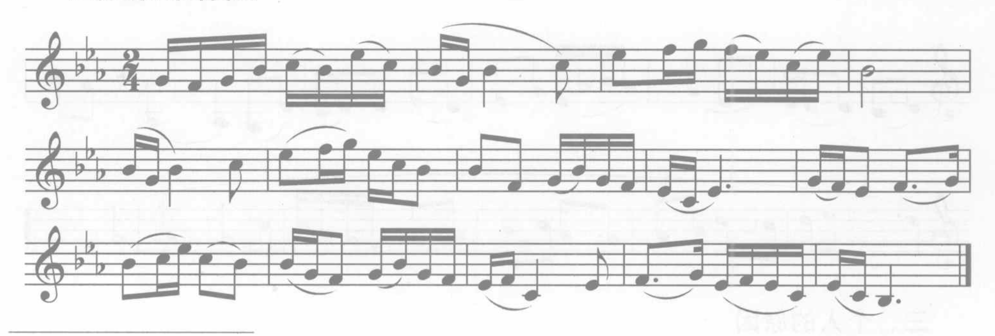
有些学者用进化论的原则来假设音乐的变化。比如,巴托克认为在民间音乐的发展中有三个阶段:(1)同质性阶段。即民间歌曲属同一种风格;(2)非同质性阶段。即民间歌曲可区分不同的风格;(3)社会功能阶段。即音乐的风格同音乐的社会功能密切相关。比如,歌曲中有圣诞歌曲,婚礼歌曲,及其他仪式歌曲等。[1]民族音乐学家内特尔(Bruno Nettl)也曾说到:"进化理论在安排和划分音乐材料上有其很大的价值。这种理论常常可以用来解释某个单独的实例,但这种理论从来不会被广泛接受。"[2]

二、地理原因

音乐的流变常常是因为商业和文化的活动而引起的。在这种社会性的活动中,音乐得以互相传播。无论是过去,还是现在,这种传播都是一个常见的现象。可以说,在整个的中国音乐史中均贯穿了这种传播。[3]就中国的民族乐器而言,有许多并非中国本土所有,而是从其他地区传入而来。而且,有些还在它们的故乡消失了,而在中国发展至今。有些则在其故乡和中国共同发展,现已成为了不同的乐器。琵琶和三弦在中国和日本的状况是音乐传播的典型实例。

在中国的民歌中,有一首歌曲常常被用来作为音乐流变的典型实例,这就是《茉莉花》。《茉莉花》有江苏、东北、河北及陕西等不同的版本。因为茉莉花种植在南方,如果认为江苏的《茉莉花》是原始版本的话,这就是说其他地区的《茉莉花》是由江苏传播而至的。然而,当这首歌传至这些地区以后,虽然唱词并没有太大的变化,但音乐旋律却大不相同了。比较下面的三个例子便可发现它们之间的不同。
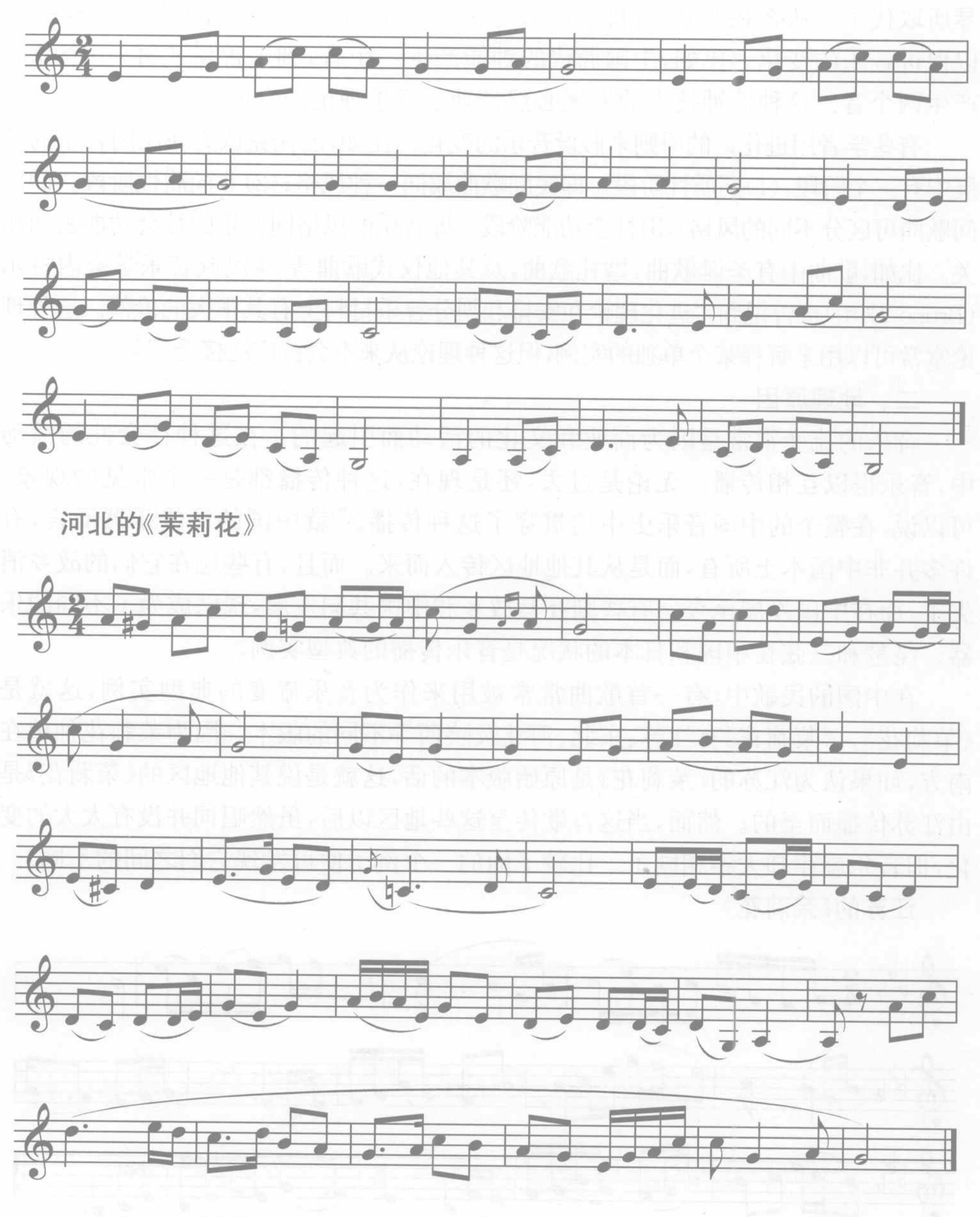
江苏的《茉莉花》



① Bartok, Bela, *Hungarian Folk Music*. London: Oxford University Press, 1993.

② Nettl, Bruno, *Theory and Method of Ethnomusicology*, New York/London: The Free Press and Collier Macmillan Publishers, 1964, p. 242.

③ 请参看杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社,1981。



三、个人的原因

我们也应该考虑到音乐制造者个体对音乐的贡献。这一点在民族民间音乐的研究上具有更重要的意义。民族音乐学家所关注的音乐常常具有在音乐创作、演奏和欣赏的主体上同归一体的特点。三个过程通称音乐的制造过程。而音乐制造者的个人性格会对其所制造的音乐产生重大影响。就中国传统音乐而言，每个演

奏家均希望能创作出有自己个性的演奏风格,这不仅仅限于风格上的不同,而且也可以对乐谱进行新的处理,从而导致乐谱的改变。这也就是为什么同一首乐曲具有那么多不同版本的原因所在。而且,无论是演奏者还是听众对这种变化是习以为常的,并可从中发现演奏者的个人创造力与音乐才能。只按照他人的版本演奏则没有自己的创新并不被认为是好的演奏家。

四、语言的原因

语言是区分人种与文化的重要依据。所以,不难理解语言会对音乐的流变产生重大的影响。如果一首歌用不同的语言来演唱,其风格必然是不同的。因此在一定的程度上可以说,语言的不同是造成音乐风格不同的主要原因。越剧在天津的遭遇就是一个很好的例子。

越剧是南方剧种。越剧中说的是中州音韵加浙江官话。在1950年左右,浙江有一个越剧团到天津演出,很受欢迎。他们演了一场又一场,结果再也没回到浙江,却在天津建立了一个越剧团。但是,事过不久,天津越剧的观众越来越少。分析其原因,发现可能是天津的观众听不懂其方言,于是便改说普通话,以为这样就会有观众来听戏。事与愿违,观众更少了。人们开始怀疑变了方言的越剧还是越剧吗? 不久该剧团便解散了。文革后虽该剧团又恢复了一段时间,事隔几年后又再次停办。

以上的例子说明语言是音乐风格变化的重要因素。天津人喜欢越剧是喜欢越剧的整体,包括它的故事、表演、风格、音乐以及语言。当其中的一种因素变化了,人们会认为它不再是越剧了。另一方面,越剧是一种地方戏曲,地方风格是很强的。这种地方风格通常是很难通过文化的关系得以传播的,除非有经济的、政治的、军事的等多种因素的影响。

五、文化和认知的原因

正如布莱金所强调的,音乐的变化实际上反应了人的认知的变化,这种变化实际上是在音乐创作以前就已经发生了。对布莱金来说,音乐的变化实际上是人的思维的变化。①从哲学的角度来说,布莱金的观点是正确的,因为音乐是人类的一种精神产品。音乐的制造过程是由人的大脑来控制的。而人的大脑又是在一定的文化背景下形成的。从历史的角度来说,人的思维是随着时间而变化的;从地理上来说,不同地区有不同的人,不同的人有不同的文化,不同的文化又形成不同的思维。这样,音乐是在不同的时间里流动着,在不同的地域里流动着,而流动的过程是变化的过程。上面所讨论的四种原因是外部的、具体的,而且常常是混合在一起的,不可分的;而文化和认知的原因(第5项)则是内在的,它是在外在的四个原因

---

① Blacking, John, "Identifying Processes of Musical Change", *The World of Music*. 28/1, pp. 3—16.

中得以体现的。

结　语

人类历史上的任何事情总是在变化着，没有变化就没有发展，人类自身也是变化中的一部分。所以，变化是宇宙中的一个真理。从另一个角度来讲，我们也可以说稳定同样是宇宙的原则之一。当我们发现变化的时候，这就意味着有些东西是稳定的。特别是事物的属性更趋向于稳定，我们能够意识到音乐，是因为音乐的属性没有变，否则音乐就不是音乐了。当然，怎样来测定变化与稳定的比例与幅度仍是一个未加解决的问题。

（原载《人民音乐》，2001 年第 2 期）

街头音乐及其在文化商品市场中的意义

洛 秦

一、街头音乐的界定

从学术的角度来讲，街头音乐究竟是一种什么样的音乐？英语中有专门的词"Street Music"，我们在中文里也给它一个名目"街头音乐"。然而，作为一种音乐现象，街头音乐从来没有过明确的界定。翻开所有语种的音乐辞典，找不到任何有关"街头音乐"的条目。既然已经将街头音乐作为一种严肃的音乐文化现象来看待，那么在学理上对它进行一定程度的界定就必不可少了。

界定是一种认识事物的规范，怎么样来规范"街头音乐"的概念？从什么角度来规范这个概念？这个问题已经缠绕着我很久了。我在进行"田野工作"的过程中，一直遇到如何来选择"街头音乐"考察对象的问题。哪些是，哪些不是？有许多是显而易见的，比如在西雅图"公众集市中心"内的大部分演奏活动无疑是属于街头音乐活动的范围；再例如，在纽约街道上的艺人表演，当然属于街头音乐活动的范畴。因为他们的音乐表演活动是在街头进行的，活动具有较强的商业性，而且绝大部分的艺人是那些业余性质的、个体性质的音乐从业者。我们大多数人，无论在国外，还是在国内所了解到的街头音乐活动绝大部分都属于这一类。然而，仅从以上几个方面来规范"街头音乐"的概念是不完全的。

首先，"街头音乐"是不是一定特指在街头进行的音乐活动？如果是，那么纽约地铁中的音乐活动算不算？特别是那位在地铁车厢内演奏小提琴的盲人算不算？还有，对于西雅图"公众集市中心"内部的商业店家旁边的音乐活动又怎样来确定它们的性质？以"地点"来界定不行。那么加上一条，以具有商业行为的街头从艺活动来规范"街头音乐"行吗？从我前文中的许多叙述中，读者了解到，从事街头音

乐活动的成员中间,有不少的一部分并不以在街头从艺来作为获得经济收入的手段,不以商业为目的。例如,洁丝卡、安迪等学生,他们只是把在街头进行音乐演奏作为生活的经历。如果说,再附加上“业余性质的、个体性质的音乐从业者”为条件来界定“街头音乐”是否会全面一些呢?事实上,也是不行的。因为,在街头音乐活动中,有一些则是“专业”的音乐从业者。我们可以从两个方面来理解“专业”的意思。一是音乐水平的“专业”性,另一是从事街头音乐职业的“专业”性。可能一些人在音乐水平上非常专业,但是他们并不以在街头演奏音乐为生活的主要手段,比如,在西雅图大学街上一年一度的“街节”中,华盛顿大学音乐学院的学生演奏弦乐四重奏就属于这种类型。有一些,可能并不具有专业的音乐水平,但是,他们却是以在街头从艺作为职业。也有少数,可能两者兼之。因此,情况很复杂。一个很典型的例子,在许多各种名目的街头艺术节日中,我们可以在那里看到在一个个临时舞台上,专业的乐队、合唱,以及舞蹈在表演。对于这样的情形,我们能不能将其视为“街头音乐”的活动?

我思考了很久,觉得从传统的音乐形式分类角度来界定“街头音乐”非常困难。从音乐自身的体裁、题材,或者音乐表现的形式,音乐活动的场所、地点,或者表演者的身份等,都不可达到一个比较规范的程度。最后,我认为只有从音乐活动的存在方式的角度——主要是表演者与观众之间的关系,才能对“街头音乐”的概念和范畴有一个比较明确的界定。

街头音乐,一般指的是那些在“街头”——所谓街头的含义是比较宽泛的,包括街道、广场、公园、地铁、集市,甚至某些商业地点等场所——进行的音乐活动。虽然在某些情况中街头音乐活动的进行需要得到一定合法程序的认可,例如在纽约地铁中、西雅图“公众集市中心”内从事音乐活动需要执照,但是在一般场合中,街头音乐活动还是自由的。无论需要合法程序,还是自由进行,表演者和作为参与者的观众的行为都是自发的、个体的、没有契约的。在街头音乐活动进行过程中,不仅表演者和参与者各自的存在具有很大的流动性、随意性和非约定性,而且特别是表演者与参与者的关系同样也是流动的、随意的和非约定的。流动性、随意性和非约定性表现在各个方面,包括表演场所的选定、参与人群的数量、双向交流的方式、音乐内容和形式的选择,以及表演活动中准商业行为的发生等。在美国社会中,街头音乐活动的这种生存方式是被社会普遍接受的,人们不仅给予它在地域概念上的空间范围,而且还给予它心理意义上的人格尊重,文化价值上的认同、理解和欣赏。因此,街头音乐活动就是以这样的存在方式,形成了它在美国社会和文化中的特征和范畴。

二、街头音乐的传统

街头音乐作为一种音乐活动存在的方式并不是现代社会才有的现象,事实上

它是一种文化传统的延续。从历史文献中我们可以看到,欧洲最早的“街头音乐”现象应该追溯到荷马时期的音乐活动中。现存的资料中记述了不少当时在集市广场上演唱的歌曲,以及具有节奏性的伴奏等。虽然那些歌曲的旋律已不可能为人所知,但是这些民间音乐或者流行音乐的内容和形式对当时的音乐发展起到了重要的作用。

之后,欧洲中世纪时期流浪艺人的性质和他们的音乐活动情形也有一些类似于我们今天谈论的街头音乐的内容和形式。那些无拘无束的流浪艺人,“无人知晓他们来自何方,浪迹何处”,他们在法兰西、英格兰、日耳曼与意大利随处游荡,在民间和宫廷演奏着他们的音乐,为欧洲艺术音乐的发展播下了种子,产生了非常重要的影响。

在当时,流浪艺人虽然多才多艺,他们一方面以表演、音乐和舞蹈获得自己的生计,另一方面,他们的艺术也为人们带来了快乐。然而,这些出身贫寒、没有固定住处的流浪艺人却没有被当时的“官方”即教会所认可。卑微的社会地位,以及他们热爱和创作的民间生活题材的作品,被教会视为对抗上帝意志的具有极大诱惑力的恶魔群体。因此,有关他们的内容很少被载入历史,所以,目前我们能够看到的有关材料非常有限。

到了中世纪后期,随着城镇生活的兴旺,一些流浪艺人开始逐渐在城市中居住下来。通过他们的艺术才华,也由于社会对他们的需求和欢迎,在某些地区流浪艺人的地位逐渐得到了教会的认可和法律的保障。由此,流浪艺人成为了一种职业。例如一些学生身份的流浪诗人(Vagantes)加入了这一行业。由此,流浪艺人的活动和表演不断得到发展,在 1288 年第一个流浪艺人同行会在维也纳成立,被称作“圣尼克莱兄弟会”,行会的领导人被称为“艺人之王”,由音乐技艺高超者担任。随后,14 世纪初的法国和英国也都相继成立了类似的流浪艺人行会。

中世纪晚期和近代以来把这些流浪艺人称之为游吟艺人,在吟唱诗人的时代,他们被称作戎格勒。称游吟艺人(Minstrel)带有一定尊敬的意思,而戎格勒(Jongleur)则含有一点贬义的成分。其实,到了 16 世纪,游吟艺人也有贬义的意味了。例如,英国在制定有关的流浪法律时,将游吟艺人归为流浪者一类。

关于戎格勒和游吟艺人的情况,保罗·朗在其《西方文明中的音乐》中有一些比较详尽的论述。他这样叙述到,戎格勒有悠远的过去,比吟唱诗人出现早千年以上。流浪艺人的起源可追溯到古罗马时代,他们的文学知识和音乐才干让人窥到古代的公众戏剧演出和其他节庆的残余痕迹。滑稽演员与杂耍艺人跟随四处征战的罗马军团,随着罗马文明的传播,到处可见他们的身影。在早期教父时期和中世纪早期,这些人依然活跃,但对于教会而言,他们的记忆和传统过于生动地反映了异教的过去,令教会很不舒服,因而大多数编年史家与虔敬的著述家便对他们视而不见。我们有关中世纪早期的游吟艺人的信息完全是否定性的,即,我们所读到的东西都是反对他们的教规和训令。

戎格勒和游吟艺人在整个中世纪里几乎是不可或缺的。他们出现在宫廷节日和最有地位的显贵的城堡中；但有证据说明，他们也出现在市民阶层喧闹的节庆中，出现在比赛和尚武集会中。此外，他们也乐意为乡村婚礼提供音乐。他们积极参与宗教戏剧的演出，除了歌唱和奏琴之外，还背诵传奇、表演杂技噱头和魔术绝招。他们从一个村庄走到另一个城镇，见多识广，用他们的故事传闻吸引人们的兴趣，因此可以说他们发挥了相当于现代报纸的功能。然而，无论他们多么不可或缺，整个中世纪里他们都遭到轻视。这幅自相矛盾的图景无疑令人费解，但懂得禁令出自教会，就会明白一切。自早期教父的时代开始，以及后来在克吕尼改革时期，教会都将游吟艺人对生活和快乐发自本能的真挚热爱当作人类精神利益的危险大敌。可怜的提琴手如同癫痫病人、梦游人以及巫师一样，被禁参加圣餐和圣礼仪式。但是，尽管遭到排斥和鄙视，他们进行了顽强的斗争。我们知道，后来甚至也允许女戎格勒参加公众表演。教会的显要人物在家中豢养戎格勒，王子和贵族在城堡中为他们提供膳宿，甚至隐修院有时也在礼拜中雇用他们。看似奇怪的是，有充分凭据证明，每当教会会议召开，大量戎格勒就会在当地聚集。康斯坦茨会议期间，有报道说，大约500名戎格勒会集到这座城市。我们应感谢这些不断遭到侵扰的戎格勒，因为在早期、中期的中世纪通俗史诗与世俗音乐、诗歌中，留存下来的资料中很多是他们为我们抢救下来的。

戎格勒基本上是流浪音乐家，因此他与游吟艺人有别，后者永久性地附属于某个贵族的宫廷或某个社团。但“游吟艺人”这个术语变得愈来愈有涵盖性，到13世纪末，戎格勒和游吟艺人都使用这个称呼。随着时间推移，游吟艺人占据了介于吟唱诗人[①]和戎格勒之间的位置。他生活上像个戎格勒，但他创作自己的尚松，像个吟唱诗人。吟唱诗人和游吟艺人常常成为至交，有关狮心王理查和他最喜欢的游吟艺人布隆代尔·德·内斯莱的美丽传奇就是明证。传奇说，狮心王在1193年被奥地利公爵利奥波德抓获入狱，布隆代尔在日耳曼四处探寻，终于找到国王所在。布隆代尔为了让国王知道消息，演唱了一首他们两人以前一起创作的歌曲。

到13世纪，游吟艺人已成为一股很有影响的势力，令当时人感到又爱又怕。

---

① 吟唱诗人的艺术起源于普罗旺斯，那里阳光明媚、气候怡人，每一处城堡似乎都是一个微型皇家宫廷。已知最早的吟唱诗人是普瓦蒂埃的第七任伯爵，后成为威廉九世、阿基坦公爵(1071—1127)，似乎可从他身上将吟唱诗人的渊源追溯到普瓦图。但吟唱诗人创作的全盛产地是在相邻的利穆桑省——加泰隆人就一直将整个吟唱诗人文学称为Lemousi。这些诗人—音乐家的称呼，“troubadour”和“trouvere”，也许衍生自动词“寻找”(法语trouver)，意指这些诗人最优秀的品质，即创造力与想象力；但也可能衍生自附加段一词，拉丁文为tropus。在实践中，只有那些出身高贵，为艺术而艺术，不求回报和酬劳的个人才配享有这个称呼。如果用自己的艺术谋生，无论此人多么伟大，也只能降格为游吟艺人，即戎格勒。引自保罗·亨利·朗：《西方文明中的音乐》，贵州人民出版社，2001，第68页。

他们将报纸、剧院和音乐厅的角色统揽一身。无论出现在何处,他们都是快乐的化身,人们趋之若鹜。他们给人们带来幻想和熟练技艺,招人喜爱,但人们也因他们如此多才多艺而对他们感到恐惧。教会当然意识到娱乐的力量和诱人的魅力,但不仅是教会感到这种多才多艺的能力具有邪恶性,而且普通民众也怀疑在表演中存在超自然的魔力。戎格勒通常能够在贵族、市民和农夫那里得到他们的所需,生活得相当安逸,不愁吃穿。许多人羡慕他们奢侈而无忧无虑的生活方式,更有不少人渴望进入这个行当。他们的人数不断增长,到 13 世纪末和 14 世纪,编年史所面对的已是名副其实的游吟艺人大军。钱伯斯提到,有一次汇集了 150 名戎格勒。意大利的编年史书说,节庆集会时,会有上千名游吟艺人汇集一处。游吟艺人原先蓬头垢面、担惊受怕的日子已经一去不复返了。

游吟艺人的服饰很容易辨认。当时的图示插图表明,他们身着红色的短上衣,头戴一个黄色的风帽,下穿连衣裤,有两种颜色,垂直分开,就像后来宫廷弄臣的打扮。我们发现,很多日耳曼的游吟艺人都享有好玩的绰号:“彩虹”、“谀妇人”、“跃兔”、“小琴弦”,等等。有些绰号源自故乡,另有一些是他们自己起的,很有幽默感,反映出对生活的全然否定与鄙视。一个优秀的戎格勒应该会摆弄好几种乐器,根据传奇故事和其他的叙事诗歌,普通常见使用的乐器数量令人叹服,但他们的主要乐器是提琴,在法兰西被称为 viele。这种乐器的弯弓特别适合演奏持续低音——提琴上持续演奏长音符,同时歌手进行吟诵。

游吟艺人不仅是 10 世纪到 13 世纪最主要的世俗音乐活跃分子,也是这一时期通俗韵文最活跃的诗人。这些歌手和琴手是当时的炫技大师。主人指派他们表演自己的歌曲时,这些游吟艺人出于自发的创造倾向,往往对音乐进行修饰加工——程度各自不同,但有时修饰的比例非常大,以致无法辨认原来的旋律。好几位吟唱诗人曾警告手下的游吟艺人,不要对自己的歌曲进行歪曲。法语的贵族抒情诗歌之所以在旋律上远比德语的恋歌歌手丰富,一定与游吟艺人这种强烈的音乐创造能动性有关。在恋诗歌手的艺术中,诗人与音乐家的结合是规则,从而使游吟艺人的独立活动受到限制。①

---

① 吟唱诗人的艺术起源于普罗旺斯,那里阳光明媚、气候怡人,每一处城堡似乎都是一个微型皇家宫廷。已知最早的吟唱诗人是普瓦蒂埃的第七任伯爵,后成为威廉九世、阿基坦公爵(1071—1127),似乎可从他身上将吟唱诗人的渊源追溯到普瓦图。但吟唱诗人创作的全盛产地是在相邻的利穆桑省——加泰隆人就一直将整个吟唱诗人文学称为 Lemousi。这些诗人—音乐家的称呼,“troubadour”和“trouvere”,也许衍生自动词“寻找”(法语 trouver),意指这些诗人最优秀的品质,即创造力与想象力;但也可能衍生自附加段一词,拉丁文为 tropus。在实践中,只有那些出身高贵,为艺术而艺术,不求回报和酬劳的个人才配享有这个称呼。如果用自己的艺术谋生,无论此人多么伟大,也只能降格为游吟艺人,即戎格勒。引自保罗·亨利·朗:《西方文明中的音乐》,贵州人民出版社,2001,第 72—73 页。

从以上的材料可以了解到,当时的流浪艺人的世俗音乐对后世的艺术音乐产生了非常积极的影响。一个时代是如此,个人也是如此。

欧洲音乐历史上,有许多伟大的作曲家及其音乐创作是从民间或者街头的音乐中获得灵感和源泉的,海顿就是其中典型的一个。有学者对海顿这样评价到,开创古典时代的海顿是这样一位天才,他参与了一个崭新的艺术世界从萌芽到鼎盛的全部过程,他吸收了一切,但依然保持自己的本色,他从通俗的民间技巧开始,最终抵达艺术的至高境界。音乐在他的笔下,摆脱了宫廷的礼仪陈规和轻浮嬉戏,成为了一种非常具有个性的表达,即奥地利农夫的表达、热爱生活的表达、大自然多彩多姿的表达,其中蕴藏了万花筒般的机智、幽默、欢乐和悲愁。他从意大利人那里习得形式圆满的美感,从德国人那里得知对位的奥秘,但他始终是一个技术娴熟、精通艺术的奥地利农夫。

海顿就是这样一位天才农夫,他伟大的音乐也就获利于他的农夫般的经历,从乡村和民间,甚至街头上获得了许许多多的音乐养料。比如,海顿常常运用通俗的民间音调作为自己创作的素材,包括德国的、波希米亚的、克罗地亚的、匈牙利的以及吉普赛的曲调。这些音乐素材都是他早年的生活经历所积累下来的。当时,海顿经常独自一人在乡村、民间巡游,有时候为了获取民间音乐的素材和即兴演奏的经验,他经常参与街头、广场的艺人们的演奏。这种方式不仅让海顿更加接近他的生活、他的品格,而且从中使得他获得了丰富的音乐源泉。在美国留学期间,我曾写过一篇《海顿的音乐及其民间传统》的论文,其中有一段是这样的:

这位年轻的音乐家(海顿)以零星不固定的工作和教学来维持他的生活。“他为舞蹈伴奏,替各种乐器配器和编曲,从教授学生中得到很少的报酬。更经常的是他参与街头小夜曲的演奏。”(Geiringer)奥地利人非常喜爱晚间的露天音乐,许多音乐家的街头演奏因此而应运而生。在18世纪的维也纳,人们经常可以看到这样的风俗,几个维也纳音乐家聚集在一起,包括被长笛伴奏着的歌手和吉他手,在街头上演奏小夜曲,周边围绕着鼓掌的人群。海顿充分地利用了这样的风尚,这不仅是他的生活方式,而且他从维也纳民间音乐中获得了丰富的营养。之后,民间音乐的精神成为了他的艺术的最大的源泉。

在论述“前古典室内乐”问题的段落中,保罗朗也这样说,在奥地利,这里充满了健康的、未受损害的民间音乐——的确,嬉游曲浸润在这样的民间音乐中。1794年的《维也纳戏剧年鉴》对这类音乐受欢迎及流行的情况提供了同时代有说服力的证据:

夏季几个月……一天里几乎每个小时,你都能在街头碰到演奏小夜曲的人……然而这些小夜曲并不像在意大利或西班牙那样,仅仅是用吉他或曼多林为歌唱伴奏……而是三重奏,几个声部的四重唱(大多选自歌剧),管乐合奏,经常也

是整个乐队，演奏最有难度的交响曲……正是这些夜晚的社交音乐会表明了……人们普遍而强烈地热爱音乐；因为无论多晚，他们总要举行这样的音乐会……你很快会发现，人们出现在自家打开的窗前，几分钟之内音乐家就被一大群观众围了起来，这些观众，在小夜曲结束前，很少有离开的。

海顿像其他维也纳作曲家一样，把嬉游曲当作自学的课堂，通过实验与经验，精通了自已器乐作品所特有的形式与合奏技巧。①

我们从历史的时代和个人两方面的例子见证了街头音乐活动的传统性。我们都知道，传统并不是一件简单的在历史中发生的事情，传统对人类的生活有着非常重大的意义。传统也就是那些经历了时间和人类的经验被证明了是极其真实的东西和人的生活所需要的东西。传统的意义在现代社会之前的时光里是非常生动的，在过去的乡村生活中是极其有价值的。虽然在眼下的现代社会中间，传统的价值和功能似乎显得并不是那样的显著，但是在时间的长河中，文化价值的转化、调整和应用的积累过程不仅仅只是一个传承的过程，而且是我们以新的方式继续传递的、不断创造的过程。以这样的眼光来看待我们的街头音乐的传统，就可以理解它与历史的关系，更主要的是看到它在现代生活中所起到的文化继续的作用。

三、街头音乐在现代社会中的延续及其文化商品价值和功能

文化的继续或许按照其历史自然的发展规律进行，也许是人们以引导的、规范的方式得以实现。街头音乐从它的缘起到发展和延续，在每一个时期和阶段都逐渐地发生着变化。我们从以上的叙述中已经了解到，随着社会的职业化、商业化的不断发展，过去的自由艺人开始分化。但是，街头从艺活动依然存在，并且一直延续下来。19 世纪的欧洲，街头音乐的活动仍然是社会音乐生活的重要内容之一。法国在 1834 年颁了一个法律，政府允许街头流行音乐艺人组织他们的行会，并且规定街头流行音乐的出版计划。而且街头歌手必须持有标志才能进行演唱活动，

① 吟唱诗人的艺术起源于普罗旺斯，那里阳光明媚、气候怡人，每一处城堡似乎都是一个微型皇家宫廷。已知最早的吟唱诗人是普瓦蒂埃的第七任伯爵，后成为威廉九世、阿基坦公爵(1071—1127)，似乎可从他身上将吟唱诗人的渊源追溯到普瓦图。但吟唱诗人创作的全盛产地是在相邻的利穆桑省——加泰隆人就一直将整个吟唱诗人文学称为 Lemousi。这些诗人—音乐家的称呼，“troubadour”和“trouvere”，也许衍生自动词“寻找”(法语 trouver)，意指这些诗人最优秀的品质，即创造力与想象力；但也可能衍生自附加段一词，拉丁文为 tropus。在实践中，只有那些出身高贵，为艺术而艺术，不求回报和酬劳的个人才配享有这个称呼。如果用自己的艺术谋生，无论此人多么伟大，也只能降格为游吟艺人，即戎格勒。引自保罗·亨利·朗:《西方文明中的音乐》，贵州人民出版社，2001,，第 376 页。

以便于管理。当时的《音乐评论》(Revue Musicale)社长斐迪(E. Fétis)在1835年写了一篇关于街头音乐活动的报道：

政府可以大大改善巴黎的街头音乐，并且运用巨大的影响力导正游走的音乐家们，带给人们道德上的愉悦。这是它的职责。只花极少的金钱，它可以配置给音乐家旋律优美的乐器，让他们弹奏出美好的音乐。歌手们天赋雄赳气昂的声音，可以为人们唱出独特的爱国颂诗以及歌词严肃纯正、赞颂高贵美德、慷慨行为、为人们的天生情感所钟爱的歌曲。人们要听的是赞美对工作、清新、节俭、慈善的热爱以及最重要的对人类的热爱，而不是去歌唱酩酊大醉和粗俗激情的欢愉。①

以上的引文是作者对当时法国街头音乐的社会教化作用的一些观点。我们从文化传承的角度来看，这段文字说明了街头音乐在19世纪时期依然有着重要的社会影响。

来到美洲新大陆开垦的新移民，从欧洲带来了文化，也包括街头音乐的传统。虽然没有更多的材料来追述街头音乐在美国历史发展中的详细状况，但是西雅图"公众集市中心"内的那幅画，记录的就是这个集市广场上街头音乐家表演的近几十年来的历史情形。画上标明，"农民集市"，这是几十年前这里的写照。据说，这张画作于1968年，至今三十余年了。但事实上，在那里的街头音乐家活动，不下于五十年。不管是三十、五十，还是一百年，"农民集市"画像就是街头音乐传统在美国的最好见证。所以，正如我曾叙述的，"农民集市"壁画就像是西雅图"公众集市中心"街头音乐活动的"宣言"：这里是我们的起源，这里是我们的土壤，这里是我们的生活，这里有我们的精神，这里更是我们的传统和文化。

街头音乐作为传统和文化的存在和发展过程一直与它生存的社会环境发生着密切的联系。尤其是现在，它的多重属性体现得更为充分。街头音乐可以是艺术的，可以是习俗的，可以是宗教的，可以是政治的，也可以是经济的。从前面的正文中的叙述，我们已经看到街头音乐活动的确涉及了与社会关联的方方面面，例如哈佛大学广场上的"Galway"、西雅图"公众集市中心"的安迪等所演奏的音乐以及他们对自己从事街头音乐活动的目的是非常艺术化的；在纽约地铁、西雅图街头所听见的安第斯音乐就是印第安人习俗和文化的直接体现；著名的"五重唱"组的演唱和黑人教堂中的礼拜音乐活动是地道的宗教情感的表达。有关音乐与政治的关系虽然在我采访到的美国街头音乐活动中并不多见(也许在密西根大学校园街头奏乐的学生对摇滚的观点中所反映的可以看作为这一类)，但是事实上是存在的。比如牙买加、特立尼达的Raggae、Calypso音乐就是非常政治性的，而且在许多场合中是在街头演唱的。在中世纪，雇用"游吟艺人"作为宣传工具的现象也存在。贾克·阿达利在《噪音：音乐的政治经济学》中也提到了我们前面曾论述的"狮心王查

① [法]贾克·阿达利：《噪音：音乐的政治经济学》，上海人民出版社，2000，第99页。

理”的例子，但是他从政治的角度来看这一现象：

在资本主义社会出现之前的世界里，音乐是社会信息流传的一种重要形式，而游吟艺人可以被为政者用来做政治宣传。举个例子，“狮心王理查”（Richard Coeur de Lion）会雇用游吟艺人写歌颂扬他的荣耀，并且在市集日在公共广场上演唱。在战时，吟游乐人也时常被雇用写歌挞伐敌人。相反地，不流于俗的游吟艺人写歌描述或讽刺时事，而各国君主会禁止他们吟唱某些敏感的主题，否则就得冒坐牢的危险。①

那么街头音乐与经济的关系呢？其实，街头音乐与经济的关系是大多数人最关心的问题。应该说对街头从艺活动的最直接反映就是经济行为。很长时间以来，人们都将艺术看作是纯粹的精神物品，不应该与庸俗的经济有任何瓜葛。然而，随着社会的变化，经济对文化作用的增强，人们对艺术与经济关系的认识也在改变。我始终认为，音乐作为艺术是精神性的，但是音乐作为职业是物质性的，音乐在社会生活流通和作用的过程中会形成一定的经济价值。在街头音乐活动中，音乐的经济价值是显而易见的。问题在于，我们怎么样来认识音乐与经济的关系。比如小费，一般说来，给小费是对街头音乐从业者的一种尊重的表示。但问题是，街头音乐是一种文化，我们都认为文化的价值是不能以金钱来衡量的，但是街头音乐的活动却又是需要经济来维系和推动的。因此，在街头音乐的观众和表演者之间付小费的关系中，这个悖论就体现出一个非常令人尴尬的情景：一位不给小费的观众可以表明他将街头音乐的表演视为文化，因为文化是无价的；另一位给了小费的观众无意之中将街头音乐放到了商业化的位置上。哪一种更有意义、价值？

我个人认为，美国街头音乐活动的功能和价值是多方面的，但是其最主要体现在两个方面：一方面，与历史、传统一脉相承，它担任着文化传承且传播的重要角色，诸如街头民间音乐在历史上对古典艺术音乐的影响，以及它在现代社会中对文化多元化所起的作用等；另一方面，在现代社会中，它还呈现了大众文化与市场经济之间的关系问题。

20 世纪以来，社会的变化、经济的发展极大地改变了人们的物质生活方式，同时也改变了人们的文化观念。伴随技术的革新与进步，伴随工业社会的规模化、组织化、程序化，伴随全球经济与各国贸易的发展，市场经济正在一步步地拓展自己的势力范围，无论是人们自觉或不自觉，它都将越来越多地与种族、民族、习俗、文化以及意识形态等方方面面紧密地联系在一起。市场经济的独立、个性化以及文化性的成长，必然造就一批与之相呼应的群体，即大众文化消费群体。大众文化在一定的意义上是一种文化形态，“它不同于历史上早就存在的‘民间文化’，而主要指为庞大的文化工业所支持，并以工业方式为广大的文化市场大批量复制、生产消

---

① [法]贾克·阿达利：《噪音：音乐的政治经济学》，上海人民出版社，2000，第 17 页。

费性文化商品的文化形式。商业电影、电视肥皂剧、通俗歌曲、休闲报刊、畅销小说、时装表演、营利性体育比赛等,都是它的主要成分。”①街头音乐活动也是这种文化市场的内容之一。

虽然作为现代工业和市场经济充分发达的产物,大众文化与传统的各种文化形式相比,其最显著的一个特点就是商品性,这是市场经济的效应。然而,问题在于人们对商品的概念,消费的观念,以及对交换价值的认识等已经发生了深刻的变化。

霍克海默和阿乡诺认为,“生产领域中广为人知的商品逻辑和工具理性,在消费领域同样引人注目。闲暇消遣、艺术作品与一般意义上的文化,为文化工业所过滤;随着文化的高雅目标与价值屈从于生产过程与市场的逻辑,交换价值开始主宰人们对文化的接受。”②如果承认街头音乐活动是一种大众商品文化,那么我们也就承认了它的存在和流通与商品的价值、消费的方式和交换价值的评估有着直接的关系。从前面所叙述的大量例子中我们已经看到,街头音乐活动的形式、内容,以及从业者的目的各不相同,就街头音乐活动的行为和存在作为一个整体的文化现象,它对文化的传播,对文化的多元化产生了非常积极的影响,但是,对于每一个从业的个体来说,经济目的依然是一个主要的因素。大多数从业者通过演唱、演奏和销售唱片音带来获得经济效益是重要的目的。然而,在我看来,参与街头音乐活动的观众购买唱片音带和给予小费只是这个大众商品文化流通中间的一个传统消费的表层现象。我们想象,如果认可街头音乐是一种文化,认可街头从艺者的价值,那么一元钱的小费能够买得起整体的历史传统和个体的人格自尊吗?显然,一元钱的小费不可能具有这样的价值。那么,这个大众商品文化又怎么样流通、存在?

我们是不是可以换一种角度来理解这个问题。在现代社会的经济市场的交换价值中有一种“后文化”或“后传统”的现象,也就是说,现代交换价值的观念在部分层面上逐渐在替代原有的对传统交换价值的认识。我们从单一的等价货币或经济交换开始逐渐转向多层次、多方式的交换价值的体现。因为,我们对商品的享用,越来越只是部分地与其物质消费有关。可以将消费方式分为四类:主类消费(如食物),技术类消费(如装置设备),信息类消费(如信息、教育、艺术、文化与闲暇消遣),以及精神类消费(如时间、感情、心理、尊重等)。街头音乐活动作为大众商品文化的流通应该属于信息消费和精神消费。观众与表演者之间的狭义的经济价值交换(小费和购买唱片)只是这一大众商品文化流通中的很小一部分,绝大部分的交换价值是在信息和精神消费中体现出来的。人们更多的以花费时间、投入兴趣、

① 黄书进:《回归生活:20世纪的世界文化景观》,1999,第262页。

② 迈克·费瑟斯通:《消费文化与后现代主义》,译林出版社,2000,第20页。

给予感情和尊重来完成与街头音乐表演的价值交换，从街头音乐表演中获得文化方面的知识、听觉生理上的享受和精神观念上的认同来达到商品消费的满足。这也就是街头音乐活动在美国现代社会中的文化商品价值和文化市场功能。

通过以上的论述，是否可以再次肯定我曾强调的观点的合理性呢：音乐作为职业是物质性的，然而，音乐作为艺术是精神性的。

（原载《民族艺术》，2002 年第 2 期）

国家礼乐制度与民间仪式音乐

张振涛

只要想到乡村鼓吹乐社在岁时节日、丧葬祭祀等一系列仪式中展现的那幅礼乐文明的生动景观，就不能不对先秦礼乐文化在汉代之后走向衣冠巨族、在唐宋之际与缙绅家礼渐至结合、并于明清两代普及民间的过程产生兴趣。我们关心的就是宫廷礼乐如何演变为乡村礼俗的历史轨迹。本文不仅想对民间乐社的生存模式进行一般性概括，而且想对音乐会原有的生存环境进行历史性复原，从这种复原中考察它何以产生的社会背景，进一步印证历史制度对现实模式的制约。音乐史学的发展，已使人们不再满足于农民乐师仅仅是为自娱自乐才结社建会的浅显答案，但理论至今未能对乡村社会集聚数十万信众的大规模朝拜仪式以及必然发生其间的音乐活动作出份量匹配的学术解释。支配着农民结社建会的终极原因是什么？大一统的帝国政治制度中，一定有一种制度“潜持而点运”，促使了这一现象的产生，且成其生存发展的社会基础。这种制度决不可能单向的源自民间。支持这一制度的意识形态，必是有利于国家统治也有利于乡村自治的思想体系。这就是从儒家学说中派生出的礼乐制度以及进一步衍化的乡村礼俗。

一、国家典礼与乡村仪式

礼乐越出宫禁走向民间的第一步，当然不可能直接踏在老百姓的门槛上，这第一步踏进的，就是南北朝时代的士族大庄园。一方面礼崩乐坏，一方面礼乐制国，三礼仪节(《周礼》、《仪礼》、《礼记》)，不得不随着时代的变迁而屈尊折节。如果说，礼乐制度的下移是为了士庶封侯体现自己的社会地位出现的，现在则成为各个阶层在社会制度的大调整中改变礼仪从而重构礼乐文化的阶段。唐代关于不同礼仪规格的各

种辩难和仪注的出现,说明了解决传统礼仪与实际生活脱节的问题已是迫在眉睫。《新唐书》载:“然用之郊庙、朝廷、自缙绅、大夫从事其间者,皆莫能晓习,而天下之人,至于老死未尝见也,况欲识礼乐之盛,晓然喻其意,而被其教化以成俗乎?”①欧阳修的这段话道出了;儒家礼乐的过于繁褥,不但使普通百姓无缘得享教化,就是缙绅大夫之流也莫能晓习,甚至“老死未尝见也”。对繁褥礼法的改造,势在必行。

改造礼乐制度,分为两个层次:一是宫廷官府。通过效祀谒庙、褅袷制度的简约化、开放性,加强王朝的中央集权及正统符号的象征意义。二是缙绅阶层。通过把士族家礼和通行习俗纳入五礼(吉礼、凶礼、嘉礼、宾礼、军礼)申的吉凶之礼,使礼仪庶民化、实用化。两者均旨在使礼乐制度与社会实际生活不相脱离。②

以国家的意识形态和儒家的伦理道德提升日常习俗,集大成地体现在朱熹《家礼》之中,它反映了士庶阶层对治家之道的完善成熟,也是文人对兼容并蓄的儒家经典结合现实的自我归纳。宋明心性之学把佛道思想纳融己说,促使了礼乐制度与信仰仪式的结合。宋明理学,佛道教义,不同程度地参与了民间文化的重构,创造出民间文化全套可识别、可操作的仪式及符号并对这些创造物加以积极提倡和极力推广。日益世俗化、平民化的儒家礼乐,结合了本来就传播在平民中的佛道科仪,使两股思潮汇集一起,最终诞生了民间建会立社的正果,催生的婆婆,则是严禁民间结社的明太祖朱元璋。

朱元璋颁定里社祭祀制度,从实践上把老百姓带入了国家正式的礼乐仪式。尽管历史上出现哪种气质的帝王以及如何管理国家常带有偶然性,但在把传统礼乐制度与其所处时代的实际生活结合起来这点上,却绕不过历史的大趋势,脱去布衣换上皇袍的朱元璋,更是深知管理基层的重要性。

为了理解国家的礼乐制度如何演化为民间仪式,还需稍事迂回,先来了解明清时期的里社制度。史学界对里社制度的建立与变迁,清源梳脉,但研究主要是从赋役俸制和政治制度的角度,对里社制度在乡村文化中所起的作用以及对民间结社的影响,尚缺乏揭示。下面结合京畿地区的里社制度,略加陈说。

一、里社制度

秦代建立的管理体制,郡县以下不设治,由职役承担乡村基层的管理。乡村自治,以此为例。明初,全国编定里甲,河北仍然保持里社。“社”与“里”,名异实同。百户为一甲,数甲为一社或一里,一县分为若干里社,《涞水县志》:“夫联甲为社,环社为村,自应对宇望衡,仿古井里之遗意。”③“社”是祭坛古称,因每社立坛,“以祀

① [宋]欧阳修、宋祁等撰:《新唐书·礼乐志》,中华书局点校本,1975。

② 姜伯勤:《敦煌艺术宗教与礼乐文明》,中国社会科学出版社,1996,第456页。

③ [清]陈杰等纂修:《涞水县志·卷二·乡社》,清光绪二十一年刊本。成文出版社,中华民国五十八年《中国方志丛书》影印本,第197—199页。

五土、五谷之礼”，所以“里必有社，故亦称社”。先来看一下音乐会分布县市的里社情况。

《定兴县志·卷一·地理志》：22社，后分4路；

《雄县乡俗志·地理十》：12社，7屯，后将屯并入社；

《仁丘县志·里社》：里社15；

《涞水县志·卷二·乡社》：4乡，27社；

《文安县志》：33里屯，后分8路；

《沧县志》：21里，54铺；

《徐水县志》：16社；

《固安县志·卷二·村庄》：7镇。①

再来看看一个县中的里社情况。

《雄县乡土志·地理第十》：本境宋初分十二乡，后为十乡，今其遗迹渺不复存。明初分十二社、七屯。十二社曰：人和、义和、利人、太平、进福、庆丰、丰乐、众安、进贤、宾兴、福顺、安宁，是也。七屯曰：民歌、保宁、礼义、定安、辑睦、致富、殷富，是也。社为土人，屯为迁民。嘉靖四十年，知县鲁直，另编十二社，而以七屯并入。改福顺、安宁，为大保、礼定。每社十甲，分统本社各村里。社各有坛，春秋二仲月上戊日，各里人齐集本社，祭五土、五谷之神。祭毕就行会饮。先令一人读“抑强扶弱”之誓，所以“警神明、和乡里”也。其时村落尚少，每社所统之村，多或十余，少止三四，故按社而可知其村。今则生齿日众，迁徙靡常，往往一村而分隶数社，且有社甲系本境，而其人久徙他境者。胶葛？隔，汗漫无纪。光绪二十五年，知县胡公宾周，办理联庄，编定村庄。除城关旧分六铺外，共分四路。②

上文记载，雄县共有12里社，7屯，并解释到，“社为土人，屯为迁民”。社屯的命名，寓义典雅，与老百姓直呼的董家庄、十里铺之类的村名，完全不同。说明它是相当人为的管辖区域和行政名称。

明清里社的职责，主要是摧征赋役，其他则包括了乡村自治职能的各项使命：和睦邻里、调节纠纷、里甲相保、维持治安、督劝农桑等。方志中难得提及里社在乡村事务中组织文化活动的职能，但上文提到，管理者需在春秋二季，集众社坛，举行“社祭、乡饮”仪式。这是由政府颁布的、具有规定的祭祀规格、宣读固定的祭文誓词的仪式。

《保定郡志》：里社，洪武八年(1375)定制。每里立社一，命耆老岁以春秋仲月，

---

① 以上所引县志均以台北成文出版社，中华民国五十八年《中国方志丛书》影印本为据。另参见魏光奇：《清代直隶的里社与乡地》，《中国史研究》，2000年第1期，第130—143页。

② [清]刘崇本编辑：《雄县乡土志》；清光绪三十一年铅印本。成文出版社，中华民国五十七年《中国方志丛书》影印本，第103—104页。

用羊一豕一、果酒之仪，致祭五土之神，五谷之神。各州县制同。

乡厉，洪武八年定制。每社立无祀鬼神坛一，谓之乡厉。命耆老岁以春秋仲月，用羊一豕一致祭。各州县制同。①

《明会典·里社》载统一颁布的社祭祝文和乡厉祭文，前抬头词"某府某州某县某乡某里，议致祭于五土之神，五谷之神"，"某县某乡某村某里某社里长某人，仅设坛于本里，领率某人等。"②其中载录社坛的长、宽、高，牌位的长、宽、厚等定制，如同"三礼"(《周礼》《仪礼》《礼记》)中对祭品、祭器等细节的逐级严格规定。

里社主管者称"耆老、里长、社长"。《仁丘县志·里社》："旧志，以里长主一社之事。里长百五十人，岁轮十五人，为见役，其余为排年。"③

雍正初年，实行"摊丁入地"。乾隆三十七年(1772)，废除户口编审。里社制度赖以维系的户籍、居住、田地三合一的秩序，彻底动摇。清中叶后，里社制度虽无明令废止，确已名存实亡。《雄县志》不但记载了土著与迁民，混而为一，并屯入社的情况，也记载了"生齿日众，迁徙靡常"，里社废驰，代之以六铺四路的发展趋向。"耆老"变为"地方"，以自然村落为基层单位，渐渐取代了集聚数村为一社的旧体制。导致里社解体的原因有多种，在京畿地区，重要的原因之一，就是旗民圈地，打乱了户籍、田地、居住三位一体的秩序。

《涞水县志·乡社》：今则按人不必此村，按村不必此社，何也？圈占之后，民佃旗产，半僦居以谋食，虽丁赋之册，弊混为难，而审编每愁于星散，粮单不便于滚催职司故耳。④

二、社祭仪式中的艺术活动

虽然里社随着户籍制度的废弃而废驰，但因社坛与寺庙同建一处，社坛所在之处，常常就是里社中的宗教、集贸、文化活动中心，社祭仪式渐被寺庙庙会所替代。社坛虽废，寺庙依存，仪式也就离坛附庙，延续如旧。

里社是国家的基层单位，为控制基层，完成摧粮纳税和劳务使役，需要以典礼形式凝聚成员。立社坛、设祭祀、演仪式、尊耆老，配套成龙的社祭仪式，旨在行施这一功能。民间能够履行这一使命的组织不外两种：宗族组织和僧侣道士。耆老主执仪式，并非只限于念念誓词，劝善规约之类的文告，还需配有相应的娱乐活动，才能竖威立望、吸引乡众。"乡饮、会饮"就是娱乐性质的活动。社祭仪式中的艺术

① 《保定郡志》，1966年中华书局上海编辑所，据宁波天一阁藏明弘治(1488—1505)刻本影印，上海古籍书店影印本，1981。

② 《明会典》(卷九四·群祀四·有司祀典下·里社)，商务印书馆《万有文库》本，1936。

③ 民国王亿年修、刘书旗纂：《仁丘县志》，民国四年铅印本。成文出版社，中华民国五十八年《中国方志丛书》影印本，第111页。

④ [清]陈杰等纂修：《涞水县志·卷二·乡社》，清光绪二十一年刊本。成文出版社，中华民国五十八年《中国方志丛书》影印本，第197—199页。

活动，便借此发展起来。

《滦县志》：在乡之会，寺为大，社必有寺，凡在社内大小村庄，共奉一寺之香火，俗谓之“风光”。董事人谓之“会首”。寺会多在四、五月间，……至期演杂剧，陈百货，男女杂沓，执香花诣庙求福，烟焰涨天，钟磬声不绝。各村又饰儿童为百戏，执戈扬盾，如傩状。导以幡幢，肃以仪仗，钲鼓喧阗。衣冠者一人，背黄袱而垂其两端若纬，盖神之画像，并进香者姓名榜文也。后拥大纛，尾以金鼓钹铙，擂吹？耳，挨村迂绕，跳舞讴歌。一一呈态毕，始诣庙鸣爆，读榜、化像、焚香。观者蜂拥蚁簇，妇女登巢车以望，举国若狂……一社之会，如果者十数起，糜费无算。此外，又有各村所自主之庙神，各有诞期，多荒谬不经。某村或遇诞日演戏为会，借以申明条约……间有因旱蝗、雨涝，入庙祈祷，竟不至成灾者，亦演剧以赛，无定期。①

这一记载，难得其详。一社必有寺，社祭之日伴以“举国若狂”的娱乐活动。“进香者姓名榜文”，就是提供资助会社的碑文。仪式以演戏为名，借以申明乡约。看看这一生动的描述：社坛与寺庙，汇聚一地；社祭与庙会，难分彼此；耆老祝文与僧道唪经，共享一天；政府行为与民间信仰合而为一；儒家礼乐与佛道科仪混融一体；国家性的机构与民间性的结社，终于汇融为一个地方组织——香会。“董事人”已非耆老，而变为“会首”。礼乐制度派生出的乡村仪式，借着官府的大纛，在乡村基层堂堂正正地扎下了根。这是加强中央集权、避免民间结社的朱元璋始料未及的。

三、建会立社

国家颁定的祭五土、五谷仪式，对村落会社的建立，起着重要的启发引导作用。国家正统祭祀，从闭合的空间向开放的空间过渡，从只许官吏缙绅参与，到把黎民大众囊括其中。执行仪式人员，长年固定下来，自然演变为礼仪组织。艺术会社代替宗族组织，体现了朝廷的国家强固、社会散弱的管理意识，因而得到官府默许。乡村艺术组织，经过了国家祭祀的襁褓抚育，僧道科仪的学语心模，终于独立门户。

我们看到，音乐会在乡村事务中承担着一系列的仪式职能：设立神坛、悬挂神像、搭建乐棚、竖立旗幡、张灯结彩、燃放鞭炮，更重要的：踩街巡游，禳灾祈福，演奏音乐仅是使得这些仪式得以进行的一种手段。这些项目，源于执行国家祭礼赋予的职责，是强制性的政府行为，乡村自治行为，决非可做可不做的自发行为。如果建会结社真是为了自娱自乐，大可以不去管这些杂务，聚于一隅，理丝操管就得了。

追问音乐会建立的起因到底源自哪一社会机制？其传播何以如此迅速广泛、仅靠僧道传法与民间自发就能达到如此规模等困惑我们的问题，或可见其端倪了。了解了明清时代的里社制度暨祭祀仪式，才能解开这团乱麻中的最后一个死结。各乡各社，祭祀五土五谷，乃朝廷敕令，没有政府行为的强大贯彻力以及这种政策所起的

① 《滦县志》民国二十六年(1937)铅印本。引自丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·北卷》，北京图书馆出版社，1989，第277页。

倡导作用，民间结社，断难如此广泛。上行下效，上令下达，是大一统政治制度的基本传导方式。国家礼仪，为乡民参予仪式和接触音乐，起了指导和参照作用。先立社坛、后建大寺的体制与演变过程，恰是国家意识与民间信仰结合的过程。操演社祭派生而出的民间组织，只能在政府的倡导下，才得纷纷竖起自家的旗幡。

并非艺术的普及，而是礼仪的普及，不单僧道的布道，而是国家的祭典，把礼乐输进了乡村！

四、农民地位的提高

任何一类社会组织的出现，都是其赖以成熟的经济制度和社会制度变革的结果，或者说，一类社会组织的出现，一定是因为在这一历史阶段中建立这类组织的阶层具备了相应的经济能力和社会地位，才使它突破原有禁忌，破土而出。乌廷玉在《中国租佃关系通史》中论述到，土地永佃权在宋代已见萌芽，明朝得到进一步发展，清中叶，已成普遍形态并在纷争刑档中受到法律保护。永佃制产生于佃农垦殖土地时花费了大量工本从而取得的酬报和赢得的补偿。土地的所有权和使用权出现分离状态，土地的实际占有权均分于被分化了的、丧失完整所有权的地主与实握使用权的佃农之间。[①]永佃制的合法化和长期稳定，为长期享有土地的农民带来生活保障并刺激了生产力的发展。只有农民摆脱了经济依附和人身依附相对独立，才能获得独立结社、开展艺术活动的自由并最终于成为艺术发展史的主人。

京畿文化环境，则为乡民们把国家祭坛变为庙会集市和乡村艺坛提供了样板。明清皇城，锦绣盈都。市民经济的迅速发展，使前朝列代由宫廷皇家、王公贵族主持、也由他们享受的“吹螺击钹，穷山极海”的百戏伎乐，开始成为具有经济实力的城市市民有经济能力供养、有政治地位承办、且亲身参与、姿意享受的庙会。寺院禅门的“浴佛斋会”、都城市民的“祈年社火”等俗称“庙会”的、集农、工、商、艺、僧社会诸色于一体的民间集会，日益发展繁盛。宗教会社通过禅院斋会达及岁时节日之中，托宣讲教义之名，行民间结社之实，为音乐组织的出现，开立先河。“奕奕京师，四方所瞻”，京师风俗对畿甸乡俗的影响，传导的既快且烈。朝顶敬香、祭祖祈祀中出现的音乐会，品味之高，亦非一般文化环境所可及。如同享受音乐是社会地位的象征一样，参与仪式也是社会地位的象征。府衙官吏并非心甘情愿地把主持祭祀的特权降级给乡村，打破垄断的是垄断者自己，目的是为垄断更大的利益。但事与愿违，统治者的放权，却成了被统治者夺权的凭借。

根据县志记载，社坛与大寺的所在地，常常就是现今建有音乐会的村落。如雄县孤庄头，张岗乡，涞水县北高洛等，都是社坛、大寺、乐社的重合地。这不能视为偶然现象。易县十里亭大寺僧人，传授麻屋庄音乐会，即是访知事例。南高洛村民

---

① 乌廷玉：《中国租佃关系通史》，吉林文史出版社，1992，第109—111页。另参见李文治：《明清时代封建土地关系的松懈》，中国社会科学出版社，1993。

回忆：每社立大寺，社坛祭仪，建有灯会，音乐会就是灯会下属组织之一。《雄县志》社祭誓词中的“敬神明、和乡里”，与该县北大阳、葛各庄乐社谱本序言相同，且题头明注“圣谕”，此词此号，且是随便使得！或许，谱本上抄录的，就是社祭祭文。无社坛、大寺而现有音乐会的村落，则是清末里社制度衰落后的传播情况。

正如历史上那些大大小小事件的骚响都归于平静一样，帝国王朝祭祀仪式中宣诵官牍循例之言的乏味腔调，早已遥无声息，留下的却是借助这一仪式生发而成的、民间乐社在那社坛上演奏的庄严乐章。

二、民间信仰中的仪式音乐

把民间乐师的艺术行为与乡村礼俗剥离开来的观察方式，实际上是把可以脱离生活背景而且已经脱离生活背景的西方艺术音乐和中国城镇的剧场型艺术，等同于乡村仪式中的艺术活动。乡村仪式，是生发特殊功能的群体行为，贯穿其间的艺术行为，决非娱己悦人、独立成项、纯粹意义上的艺术活动。维持社区秩序所必须的仪式以及借寓在岁时节日和人生礼俗中的艺术活动，是一枚硬币的正反面，相互交织，密不可分。仪式音乐，就是这类特定场合演奏的、执行着特殊功能的音乐。

一、民间信仰与仪式音乐

曹本冶提出“仪式音乐”(ritual music)的概念，把民族音乐学的主要观念之一“把音乐放到所处的文化背景中”(music in culture)具体到中国社会的特定环境中。这一视角和议题的重要性在于，它开始尝试采用中国人自己的词汇、概念和议论范畴去解析中国社会生活中的音乐事项，而且一开始就把基本词汇连同这一词汇指涉的范畴，建立在本土文化的基础之上。[①]近年来社会科学发展最强劲的趋势之一，就是把落脚点放在本土文化上，让中国文化的独特样态在它自己的词汇和概念中自我呈现，尽量避免西方术语以及由那些术语派生的一系列逻辑关系。为此，学者们在努力清理自西学东渐以来那些译自西方、在解释中国文化的原本样态时不免削足适履的术语，我们对这些概念的浸染之深已经到了自言自语、浑然不觉的程度。“宗教”一词，可以说是这些概念中使用频率最高因而影响最大的词汇。我们先来看看它的利与弊。

西方宗教的基本定义建立在二元论假设上，即上帝之城与世俗之城的对立区

---

① 香港中文大学音乐系曹本冶教授发起主持的“中国传统仪式音乐研究计划——中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”，启始于1994年，获香港“研究资助局”与台湾“蒋经国国际学术交流基金会”资助。这一计划是协同全国各地学者共同进行的大型学术研究项目。课题组成员大都是对本地区的仪式音乐进行过长期的田野调查、积累了大量资料、且在多年的潜心探索中相继发表了许多研究成果的学者。目前这套丛书已经出版了十余本。

分，由此派生了宗教与世俗、精神与物质、超验与经验等一系列二元对立的范畴。可是，知识界日益认识到：化在中国人行为方式中属于“礼”的范畴中的意识与西方原始意义上的宗教概念，迥然不同。一个延续传统数千年未断且以“礼仪之邦”自称的社会，“礼乐”体现在社会生活的各个面向之中，既有宗教性的郊祀祭天，亦有世俗性的冠婚丧祭，既有精神层面的敬香崇佛，也有物质层面的庙会集贸，既有超验的哮经梵呗，也有经验的戏曲唱段。总之，中国人的礼俗，是一个既包括精神生活又包括了世俗生活方方面面的概念，上至天子登基，下及庶民嫁娶，宏及筑城设坛，细至举手投足，抽象至观念禁忌，具体至接物待人，乃至法律诉讼中的是非曲直。这是一种囊括了社会生活所有细节、无处不在的意识。中国人的“礼”，既包括宗教一词承载的超现实范畴，也包括把礼的意识融进世俗生活中一切行为。若要在信仰方面听得见老百姓自己的声音，就必须以他们的说道、词汇、概念、行为方式，来解析那些远非宗教一词所能概括的细端末节。重要的是，我们在术语的辩难中，解构了自己的文化内核，哪些是它的特性，哪些是在西方术语应用之后强拉硬扯进来的、本不属于它的特性，按照其本来的面目，呈现本土文化的自有样态。

“宗教音乐”无疑是从“宗教”一词派生而出的系列词汇之一。对京畿音乐会的研究，使我们看到，这一组织参与民间礼俗活动频率最高的事项，就是丧葬仪式，也就是说，这一音乐品种在民间礼俗中发挥的最大功能，就是弘扬中国传统文化的核心理念——孝道。它的祭祖功能，大于它的宗教意识。仅仅因为这些音乐从寺院道观流传出来，仅仅因为佛教的轮回转世观念弥漫于民间葬俗之中，就可以把其称为宗教音乐吗？须知，这些曲目更远的渊源，则是地地道道的宫廷礼乐。这些古典大曲与平民社会对这些音乐的实际利用和误用，已经赋予它在上层社会与民间社会之间不断互动、因使用场合的不同不断改变功能的特性。对民间乐社行为方式的理解，是一种既要溯流探源又不能顺流辨源的方式，他们在国家意志、佛道教义与尊祖敬宗的三重关系中，择其可以凝聚家族成员的最强功能，行施于礼俗仪式，民间对于官方礼乐文化的利用，建立在最大可能地维护生存环境的前提上。如果仅以“宗教音乐”的概念理解音乐会的曲目，就会产生以偏概全、误读了它在乡村社会中发挥的主要功能。在这里，“宗教音乐”一词的特定指向，已成为理解这一文化事项的障碍，进而造成了对这一乐种的误导。并不是说，这一品类的音乐发挥的社会功能，没有宗教因素，这是一种创作于宫廷、流传于寺院、曾经在它的创作和流传地为其特殊礼仪服务的音乐。但在现实中，它是应用于民间仪式中的器乐品种，比起在宫廷和寺院中演奏的音乐情形来，即使不是不多、也是同样地包含了典雅与肃穆的品格。重要的是，随着采用这一鼓吹乐种的社会阶层的改变，随着采用它的礼俗仪式的改变，它的原有功能必将随着仪式功能的改变而改变。能不能在这一乐种中解释的比音乐本身所能解释的更多的内容，取决于这一音乐演奏场所的仪式性质。于是乎，这个在遥远的古代驮在马背上的军旅鼓吹乐，踏出了宫廷，步出了

寺院，落脚于农家，乐种未变，而性质三改，乐曲未更，而功能三迁，非曲易也，概因其仪也。

一曲多用，一腔多词，是中国音乐的最大特点之一。如同那首来自陕北民间的“酸曲”《骑白马》，随着填入新词而成为一代颂歌《东方红》一样，不同的应用场所及相应仪式，赋予同一首乐曲以完全不同的面貌，国家大典以及体现着正统符号的管弦乐队把这首矢口曼吟的民间小调那单纯的曲调装饰的辉煌壮丽，旧迹无存，虽然它的旋律依样未动。因它曾经采用于特定仪式而给它一个永恒不变的固定功能，是否符合中国人处理音乐的达观？明乎此，把曾经流传于寺院而且确实采用于瑜珈焰口、度亡道场中的音乐称为宗教音乐，当它变换了演奏场所、因而变换了自身功能的时候，是否还适合呢？

民间葬俗是一个集儒家的尊祖敬宗、佛教的转世轮回、道教的羽化仙乡、以及宗族聚落中敦乡睦里于一体的多功能乡俗，把其中演奏的音乐称为宗教音乐，就是把丰富的生活侧面，断臂削足，掐头去尾，抹煞了它原本的多面性。此时，采用“民间信仰中的仪式音乐”，也就避免了“宗教音乐”一词的尴尬和单一指向。以中国人自己的话，说中国人自己的事。仪式变，功能随之而变。这一视角展示出，人类学中仪式学的建立，如何根本性转变了我们对传统社会中艺术行为的了解。

杨庆坤在中国宗教研究领域颇有地位的著作《中国社会的宗教》里，把宗教划分为“扩散性”(diffused)和“制度性”(institutional)。[①]它原本目的在于说明中国宗教的特征，虽然他并没有直接进入中国宗教在民间的实际状况，让她在自己的词汇中自我呈现，但他开启了以特殊定语注解中国宗教的先例。近年来学术界采用民间宗教(folk religion)、民间信仰(popular belief)等术语，代替“宗教”一词，也是这类补救的方式，这些都旨在避免把知识分子哲学层面上的宗教意识与民间大众把信仰融入生活行为之间差别的误读。[②]

本文的研究对象是民间“社会”，那么对中国传统词汇中的“社会”如何理解？我们解剖这一在乡村礼俗中主持仪式的乐社组织时，发现其成员间具有的紧密亲缘关系与社区成员血缘关系的同构，这使它成为丧葬礼俗中号召全体乡民参与因而凝聚乡民、经济互助的纽带，这是一个集政治自治、家族团聚、经济互助、信仰认同、文化服务，无所不包的组织。如果仅以共同信仰为结社基础而把它比喻为宗教组织，那它强烈的宗族色彩，明显偏重的经济互助性质，以及采用文化服务执行国

---

① C. K. Yang(杨庆坤)，*Religion in Chinese Society—A Study of Contemporary Social Functions of Religion and Some of Their Historical Factors*，California：University of California Press，1961.

② Kristofer Schipper(施舟人)于1999年10月13日，在香港中文大学宗教系作题为《道教科仪与宗教仪式的比较研究》讲演，主张用中国原本的“科仪、社会”，取代“宗教”一词。

家里社制度祭祀仪式的组织特性，即凝聚全体社区成员的国家正统符号功能，就难以囊括其中。“社会”一词，概括了它的特殊属性，这是了解中国传统社会的人，心知肚明的事。采用中国词汇并品味这一词汇生发的语境，贴切地传达出了这一组织在乡村社会的特定位置。

透视中国社会的经济制度，扑面而来的依然是层出不穷的西方化了的概念漩涡。古典的资本主义政治经济学是一门西学，且被认为是透视一切社会制度的标准科学，20世纪中期，经济学家和人类学家开始向它挑战，这些成果使我们可以反省和质疑建构在社会进化论模式上的那组决定性的词汇与范畴：这组概念在探究中国小农社会结构时到底适不适用？中国的乡村社会，有没有以时量计算劳动量并换算为价值量偿付劳动者的氛围？解构乡民们对音乐会的经济供养以及音乐会对乡民回报的互惠关系时，就不能不肯定这样的怀疑：小农社会根本不存在把乡村仪式中的艺术行为当作一种商品，在演奏者与欣赏者进行交换的心理基础与思维模式。资本主义经济学原理中把一切产品和复杂的精神劳动都换算为消费者头脑中的价值量的假定，也就成了无本之木。那些为数不多却举足轻重的乡村富户，并不仅是因其经济地位，而是因为在公益性的社区事务中“乐善好施”才推重一时，享誉一方。乡民与乐社间的经济互惠，既体现着宗族？辅的义举义务，又渗透了宗教意识的斋僧施舍模式，我们采用了“供养”一词，也是因为“供养”包括了乐社资助者何以提供资助的自愿行为中的信仰成分。经济资助与宗教意识难分彼此的情况，有什么能比“供养”一词表达的更透彻淋漓呢？那种不以中国本身的说道和措辞对她进行的描述，以及采用只适合几个西方国家的经济发展模式套入中国的经济史，就会出现以西方现象比较中国文化的同一事项时常有的削足适履的通病。对中国小农经济制度的研究以及对民间信仰的揭示，使我们对古典经济学的再诠释变得必要及可能。

民间信仰中的仪式音乐，把中国社会作为终极关怀的目标，虽无意于概括民俗事项中繁杂的音乐事项，却尽可能广泛地覆盖民间社会音乐行为中那些具有严肃品格的种类，因为仪式仅仅发生于生命岁月与生活时令中的重要时刻，而信仰的内核，则赋予它以厚重的精神含量。我们在后土崇拜中看到，围绕着数个县区中数十家民间乐社一年间活动中心的，就是气象万千、隆重庄严而不失谐趣的大型朝顶仪式，其间的膜拜敬香、演乐献艺、宣诵经卷、拜会致帖、接架巡游、茶棚舍粥等一系列活动，展示了音乐崇高的精神层面背后的、支配着民众行为强大的信仰力量。处于这样的背景中，如果音乐学家不能承担社会学研究的繁重任务而只把视角盯在音乐本身，就是只见树木不见森林，只见奔涌向东的河水而未察导致气脉趋海的倾斜地势。把音乐放入它所凭借的、与其同步进行的仪式程序中解构，才可以解读它生发的特定功能，为从音乐到音乐解构一组音乐程序何以如此连接的困惑，提供了可以操作的凭借，为音乐提升其结构意义。在占有的已有资料中，发挥人类学关于仪式知识的综合观察机制，揭示音乐在整合地方社会这一研究领域中可以有的社会

学量。

我们尚无一套被充分阐发的音乐活动与民间信仰的理论模式,可据已有的个案研究经验和论述,选择恰当的资料与事实,指导某一领域的研究。不能不说,在某种程度上中国音乐学界始终没有找到一个建立在本土文化基础之上的突破口和一条可以廓清疑问的途径。当我们把立脚点踏在仪式学所阐发的一系列相关议题时,在音乐与信仰的关系之间扯动那根牵发动身的导线,就能够充分估量我们搜集到的足够数量的资料,阐释这些材料中的主题及内涵,从而抓出音乐在传统社会中那些带有关键性礼俗中的意义。尝试用自己的概念解释自己的事务,并给予这些概念以合于现代学术规范的界定,实际上是开拓出了新的视野,展示了原生概念中未曾被挖掘的辽阔与深广,把研究的基点,深深锲入礼俗的沃壤之中。

二、根据仪式内涵划定的乐社级序

曹本冶、刘红合著《龙虎山天师道音乐研究》一书,把道教科仪音乐分为“核心层次、中间层次、表面层次”。划分的原则是:集中体现着宗教宇宙观的曲目,属于仪式音乐的核心层次;借用在仪式中的部分地方性民间曲调,属于仪式音乐的表面层次:介于两者之间的部分曲目,属于中间层次。杨民康也把宗教音乐分为核心层次(纯宗教性的音乐)、基础层次(具备宗教性特点的音乐)、外围层次(世俗性音乐)。依照音乐承载的内含,把曲目划分为由宗教性到世俗性的过渡框架,他们的见解不谋而合。①

京畿乡民,对不同名称的音乐班社,分别类属,区别挡次,实际上也是从这些乐社所参与仪式的角度,表达的分类概念。京畿音乐组织有:十番会、音乐会、南乐会、吹打班、吹歌会、吵子会。

十番会,近于今日所言的“艺术音乐”。如易县一带的十番会,不依附于社区的其他仪式,除了后土朝顶仪式外,基本上是具有较高品味的城镇手工业者和文人市民的自娱雅集。这一音乐品类,只用于敬神,甚至不在葬礼上供奉祖先,按照京畿乡民的分类,是民间乐社中规格最高的级别。但因其与乡村仪式相连不紧,曲高和寡,也就成为民间生活消失最快的一类。

需要提及“文人音乐”与“仪式音乐”的区别。文人音乐,或者说近似于西方的专业艺术音乐和城镇剧场艺术,是可以脱离民俗仪式独立演释的艺术品类。它产生于特定的仪式又脱离了产生的仪式,成为因演奏者的兴趣可以随时雅集的音乐。仪式音乐,则需按照传统规矩,在具有特定象征含意的场所和特定时间与乡村仪式同步进行。它不能独立存在,不能按照个人意愿,随心所欲地展示于任何时间与空间,离开了它借以展演的仪式,便失去意义。仪式音乐与文人雅集的最大区别,就

① 曹本冶、刘红:《龙虎山天师道音乐研究》,新文丰出版公司,参见第二章第五节,1996,第61—67页。杨民康:《中国民歌与乡土社会》,吉林教育出版社,1992,第90页。

在于此。

另外，中国文人，是个理性地认识和解释世界的阶层，这些在经济上独立、政治享有特权因而在社会生活能够掌握自己命运的人，对宗教的信赖以及由此而及的对仪式习俗的依附，比之不能掌握自己命运的宿命俗众来讲，相对较远。因而娱情雅集、不依附于仪式的音乐活动，相对较多。

音乐会是专门执行社区仪式的艺术组织，演奏的时间、地点、曲目都有特殊规定。介绍“音乐会”一名时，已涉及过“音乐”一词在乐师概念中的定位。“音乐”一词诞生的时代，制作乐器以及在昂贵的乐器上演奏音乐，是奢侈之举。从墨子《非乐》中可以读到，这种奢侈是被代表中下层小民利益的墨子强烈攻击的对象。因此，以“音乐”称呼某类团社，本身就含有一定规格，不是拿着任何乐器演奏任何乐曲的行为都可以称为“音乐”的。音乐会演奏的曲目，仅限于仪式，是为祖先、神灵奉献的音乐，风格庄严肃穆。因其体现了这样的核心理念，尊崇地位，由此排定。它属于上述“核心层次”的音乐。

南乐会演奏的音乐，部分曲目与仪式内涵相合，部分曲目具有世俗性，是介于音乐会与吹打班之间“中间层次”的音乐。南乐会在选择曲目的衡量尺度上，顾及到乡村听众的复杂成分，它既不同于曲高和寡的音乐会，也不同于和者千人的吹打班，常可以达到雅俗同欢，智愚共赏的效果。

吹打班演奏的，是依附于仪式、却不参与正式仪式、在仪式过程中捎带进行的俗乐。本质上是广造“舆论”而非令人在其音响中体会仪式的核心精神的外围音乐。是声响，因此可称为“吵子会”；是歌，因此可称为“吹歌会”：是戏，因此可称为“卡戏”。它们是围绕中心仪式展开的、作为辅助性的、渲染气氛、招揽观众、在仪式程序中可有可无的“音乐”。有它是锦上添花，无它也未尝不可。其曲调以最大限量的吸引听众为选择标准，隶属“表面层次”。

不难体会，音乐班社的分门别类、隶雅归俗，与参与仪式的性质紧密相关。音乐会会员之所以不把吹打班的曲目称为“音乐”，并贬南乐会为“怯音乐”，是因为在其观念中：仪式精神是一种由表及里、愈入愈精的体验，反映在仪式场合中的乐社排位，则是由里而外、层次递减。源此法脉，葬礼场合中，音乐会登堂入室，位侧灵棚，唪诵经典，礼赞宝诰；南乐会人得庭院，稍逊一筹，度亡生方，雅俗并举：吹打班，吹歌会，只能地处门外，演音喊韵，吹歌模戏。不管怎样贬，“怯音乐”毕竟还是“音乐”。而吹打班的音乐，则已完全不在“音乐”一词所指范围之内。这个“乐”与“礼”，相应相配，未入礼乐范围，不称其“乐”。这个乐境，生发于礼规，这个乐境，来源自仪节，这个乐境，非礼不与之和，非礼不与之配。“音乐”是礼仪中的音乐，未与礼节程序同步演进，哪里还称得上是“乐”。步出行礼的大门，就是那些吸引听众来行礼的声响，其义其境，大相径庭。那些不体现礼仪精神的音乐，不与固定礼节搭配的音乐，只是吸引听众进入礼仪去感受礼仪精神的外围音乐。乡村葬礼场面中

两类乐部的一内一外，真个把仪式音乐的精髓，揭示得清清亮亮。

从技术层面上讲，京畿乡民也认为，吹歌模戏，凡人可学，且一学就会，与学习音乐的功夫，不可同日而语。走村串巷、影响广泛的吹打班，把人们对民间鼓吹乐种的认识一度搅混了，认为他们演奏的流行歌曲以及历史上相应类型的时调小令，就是民间鼓吹乐的典型样态。这些曲目，没有特定指向，可在任何场合演奏，如同在任何场合随便唱流行歌曲却不能随便唱国歌或葬礼进行曲一样。音乐会在仪式场所演奏的规定曲目，某种程度上由国家颁定。正史礼乐志，各类国家大典中运用的曲目，须经严格审定，部分歌词甚至由皇帝亲撰，虽然这些没有艺术生命力的歌词，随着制作者的消亡而消亡，但由乐府中乐工们编配的乐曲，却因其代代相传而延续着。音乐会演奏的正是这样一些乐曲，它们历经数代，恒常不变。

三、演奏音乐的语境(context)

以音乐为职业的现代城市人，常常产生一种误解：学习音乐纯粹属于个人兴趣，是种别人难于强加、干涉的爱好。音乐的主要功能，是娱自悦众。把这一观念套入被考察的农村乐师的行为中，自然产生了他们的雅集也是纯粹个人的业余爱好和娱乐活动的认识。走近农民的日常生活，深入考察村落中的音乐活动，却发现，音乐会的乐师们，平日里决不在一起演奏乐器。他们演奏被称为“音乐”的“音乐”时，一定是丧棚挂素、挽联盈目、启建道场、诵经拜忏的葬礼上，一定是在集数十万信众与数十家乐社、遍布山峦河滩、朝顶进香的聚会中。祈雨驱雹，中元祭奠，也是万民共赴、气冲霄汉的场面。只有春节期间，才能发现我们认为的那种可以称之为闲来无事、雅集娱乐性质的活动。即使这种活动，也需按一定之规，在特定地点，走特定路线，奏特定曲目。这类特定曲目，决不是旋律上口的时令小调，而是气氛庄严的古典大曲。这特定地点，一定是古老的社坛祈祭地，那条在乐师脑子里划定的路线图，一定是原来村落中庙宇所在地的分布图，虽然这些串联起来、落脚点上的庙宇在现实中早已荡然无存。

音乐会的规矩，大于它的自由。音乐会的庄重，多于它的娱乐。

如此看来，音乐会演奏的“音乐”，绝非平常时日可以举管鼓簧、信性畅吐的。这一集体组合生发的音响，已成特定符号，仅限于乡村礼仪，是仪式的构成部分，无礼无仪，这个构成部件，不能单独跑出来示众。因此，音乐也就成为象征着某一仪式因而必须在平日中有所禁忌的声音。一旦含有了禁忌成分，就使被禁忌者，不能随便操演，如同西南地区竹寨中的木鼓不能随便敲击，只能由头人在战争和祭神的隆重典礼中奋击一样。

由此追问：以宗族、姻亲、乡邻为背景的社区环境中，学习音乐仅仅是为了满足爱好兴趣的个体行为吗？音乐的功能仅仅是娱人悦己吗？我们在乐社财产的调查中已经看到，包括乐器在内的所有乐社财产，全部来自社区成员的捐助。试问：乡民们承担了艺术组织的活动经费，这一组织成员的行为还是个体行为吗？再进一

步：凭什么乡民们拿出钱来购买乐器仅仅是让你们几个人去享受艺术？

加入音乐会，决不是现代意义上的艺术享受，而是执行社区祭典。只有履行社区赋予的使命，乡民才自愿捐款献物，支持会社。执行仪式，是社区赋予这一社团的使命，学习音乐也就成为社区赋予社团成员的使命。既然加入乐社，意味着承服务责任，如同辞亲落发的僧侣，作一天和尚，就要撞一天钟。这一行为再也不属于自己的爱好了，它超越了个人兴趣，变成义务。他是集体仪式中一位不能缺席的执行者，他的缺席将使这一固定编制的乐队，缺少一个必须配搭才能完整的声部以及因此产生的音响平衡，他的缺席，将使踩街行列应有的仪仗损姿减色，如果他是领奏的头管或指挥的鼓手，他的缺席，将意味着仪式的瘫痪。礼仪实践，产生权力关系。参与礼仪，就必须受制于礼仪。因此，会员们必须像社区期望的那样行事，花费时间，演奏乐器，操舞法器，为仪式铺垫所需气氛。反过来社区成员也将以适当方式对会员抱以尊重和经济补偿。社区将以公众的名义，动员全体成员给予乐社以经济供养。音乐会成员应尽的职责和应得的权利，都在社区交往中反映出来。

之所以产生演奏音乐仅属娱乐活动的概念，无非是因为它无关乎生计。当这种音乐，被安置在按照传统、规定它演奏的特定场所、特定时间、特定地点时，一句话，放入它执行的仪式中时，它就不再是无关乎生计的轻松娱乐，而成为社区对神灵的代言人和神灵对社区的传声体。这是些在生活的岁月中举足轻重的时刻，是人们怀着庄严情感的时刻，与生计攸关的重大事件。它的背景——那庄严时刻的时间流程，怎能苍白无托？

人类学的大量个案调查证明，每个民族都有自己的理性(rationality)。费孝通说：“如果我们在行为和目的之间的关系不加推究，只按着规定的方法做，而且对于规定的方法带着不这样做就会有不幸的信念时，这套行为也就成了我们普通所谓‘仪式’了。”[①]关于“仪式”的定义，仁者见仁，智者见智。但这一点却是大家认同的，仪式是生活中一部分，不这样“做事”，“就会有不幸”。这是汉族社会的理性！

当音乐学界把人类学积累了大量调查与实证的学说放入自己的理论框架之时，当然发现了这些后来的理论将撑破原来留给它的狭小空间，扩展到广大的研究层面。民间信仰中的仪式音乐，就是这后起的、却显示出广阔发展空间的研究领域。中国丰富的地域性差异和风俗的多样性，往往体现在民间信仰及相关的仪式之中，也统一在仪式研究的视野之中，它显示了音乐研究的前瞻性。

（原载《中国音乐学》，2002 年第 3 期）

---

① 费孝通：《乡土中国》，三联书店，1991，第 57 页。

民间乐社与经济供养

张振涛

任何社会组织的维持与发展，或者说任何社会活动的存在与维系，都离不开经济支持，民间乐社，概莫能外。冀中音乐会保存着村民们给乐社捐资、捐物的记录，或书于布帘，或录于本册，或誊于彩纸，或题于黑板，载体不一，内容相同。按照会规，乐社需把村民们的每次捐资与历年开支，详细记录且公之于众。这些记录，称为“碑文”。

所谓“碑文”，原指寺院宫观中“功德碑”上刻写的文字，内容多录立庙塑像、重修庙貌的缘起、时间，筹划者们的丰功伟绩等。最重要的一项，就是把捐款者及捐款数，勒石铸碑，以垂千古。乐社捐资记录采用“碑文”一语，不但可见体制内容与“功德碑”一般无二，亦见传承渠道源自寺院宫观。当然，碑文载体已非真用石头。现今乐社所立碑文，形式简化，称呼随便，随日常用语变为“捐资录、集资、赞助”等。但老人们仍以传统的“碑文”或“万年榜”称呼，为探讨其反映的经济供养本质，本文沿用此谓。

一、碑　　文

一、碑文格式

涞水县义安镇南高洛音乐会保存着不同时期的数幅碑文，载于竖长型的布制挂帘上，上层饰以图案。碑文保持传统的从右至左的竖写格式。右边记写立碑原因，最后列出立碑者与抄录者的姓名。整幅布帘，均以横竖细线，画好间框，捐资者的姓名与钱数，填于框中，行距匀称，布局整齐。每年春节，乐社在官房子中，悬挂神像，亦将碑文榜于两厢，昭穆乡里，以示不忘。现介绍几幅碑文及立碑原因(原文

竖抄且未有标点，为方便读者，除人名、捐资外，碑文横写并加标点）：

公 义 同 堂

自前清龙飞道光岁，以我村民乐善者，施资开立之“南灯会神社”，迄今逾一百五十春秋。历沧桑几度，斋堂凋敝。相已流海外英伦，且独我村民之不美，亦失国人之颜色。因是，主持奋然，锐意翻修。四走募化于会友之家，得人民币一千三百余元。张雨，捐全部电料、人工，以照明。衡福忠、孙文江、蔡叔清、单才旺、单叔森、王庆山、单福堂、单志东、单兴泽、单兴芬、单玉祥、闫志、程志富、闫海义、丁顺、单志同，捐车马、人工以运料。更得村方赞助，于一九八九年竣工。经办人：何清、李叔同、蔡安、单玉德。实用现款两千元，超支数百，视今值每元 13 斤粮食之资。然有众志，自可成城。

制榜人：单福义　一九九零年正月

加施：衡玉有壹佰元正　大旗　竹杆　数拾根

闫廷财拾元	闫增祥拾元	单志福拾元	蔡玉润拾元	李文忠拾元	蔡环拾元	单久升拾元	单玉田拾元	蔡廷俊拾元	闫文魁拾伍元	蔡福起拾伍元	孙文斌拾伍元	穆德才拾伍元	蔡福元贰拾元	何义贰拾元	蔡永春贰拾元	单荣庆叁拾元	单玉德叁拾元	何清叁拾元	蔡安叁拾元	李书同叁拾元	蔡海增伍拾元
单智明陆元	单福鸿陆元	单玉祥陆元	孙文青陆元	王祯陆元	衡玉起柒元	蔡福强拾元	闫文玉拾元	单树桐拾元	蔡福昌拾元	蔡然拾元	何俊田拾元	李润田拾元	蔡江拾元	单金山拾元	蔡和拾元	陈见章拾元	蔡树拾元	单树槐拾元	单玉堂拾元	张雨拾元	单玉才拾元
单明伍元	孙博田伍元	孙博文伍元	蔡绍武伍元	李增田伍元	衡福忠伍元	蔡福民伍元	单久桐伍元	蔡福全伍元	单福义伍元	单明魁伍元	李春田伍元	单树森伍元	单纪伍元	单树永伍元	单玉江伍元	孙玉堂伍元	王纪德伍元	蔡云伍元	蔡福见伍元	蔡坤伍元	衡玉宽伍元
闫廷山伍元	闫廷利伍元	闫廷贵伍元	单明新伍元	何俊岩伍元	闫文田伍元	何恭伍元	何见伍元	孙文兴伍元	张见增伍元	单旺伍元	孙宝田伍元	陈义起伍元	单勤伍元	单志海伍元	蔡永智伍元	单福君伍元	单营伍元	单玉山伍元	单福智伍元	蔡福强伍元	单伶伍元

（续表）

蔡廷春伍元	张勤伍元	衡贵明伍元	何长伍元	何俊文伍元	牛智祥伍元	闫见元伍元	张见臣伍元	张见财伍元	蔡永树伍元	蔡幸伍元	单炳顺伍元	单宝森伍元	蔡银伍元	孙文江伍元	单有伍元	单久明伍元	闫增田伍元	闫见有伍元	李廷刚伍元	单炳文伍元	闫海起伍元
单永升伍元	单斋伍元	单金刚伍元	陈义升伍元	乔海伍元	单明海伍元	张见义伍元	单增春伍元	蔡永长伍元	单增起伍元	衡来伍元	单子良伍元	单子强伍元	单明田伍元	单明俊伍元	单智江伍元	单炳元伍元	张见德伍元	蔡水伍元	单玉来伍元	衡福霖伍元	王庆山伍元
单智良叁元	单荣兴叁元	何泽叁元	陈振存叁元	蔡福桐叁元	蔡福德肆元	蔡福春肆元	闫德温肆元	衡霖肆元	闫见起伍元	单福和伍元	单福海伍元	单福增伍元	单炳恒伍元	闫见来伍元	单树歧伍元	单金来伍元	闫廷才伍元	陈义忠伍元	单明润伍元	单福忠伍元	单智龙伍元
蔡俭叁元	张景卉叁元	单振海叁元	单秀芬叁元	单增霖叁元	张国庆叁元	王秀福叁元	穆相霖叁元	闫廷霖叁元	单炳印叁元	单金国叁元	何文升叁元	何俊臣叁元	衡国良叁元	蔡素叁元	单福起叁元	蔡永强叁元	单智东叁元	蔡新叁元	乔江叁元	蔡田叁元	单福永叁元
单福祯贰元	蔡印贰元	蔡福兴贰元	单明亮贰元	单智安贰元	单智安贰元	单智桐贰元	孙明贰元	蔡永霖贰元	蔡永理贰元	单智财贰元	单智怜贰元	单智国贰元	单智金贰元	蔡利和贰元	王起贰元	何礼贰元	单炳起叁元	单福森叁元	蔡东叁元	乔江叁元	张起叁元
何莲升贰元	单金海贰元	单金忠贰元	闫海福贰元	单云禄贰元	闫海涛贰元	单炳来贰元	单金堂贰元	衡玉强贰元	单荣海贰元	单金才贰元	张水贰元	单金升贰元	单明堂贰元	何礼贰元	蔡强贰元	张江贰元	闫见海贰元	闫见国贰元	何俊元贰元	衡国喜贰元	李永强贰元
李廷强贰元	单增时贰元	单明增贰元	张守信贰元	李永德贰元	王霖贰元	蔡永贰元	单永贰元	张纪芬贰元	孙文安贰元	闫见国贰元	蔡福贰元	单明和贰元	衡玉有贰元	蔡永刚贰元	张纪国贰元	安茂通贰元	单振江贰元	单永进贰元	闫惠武贰元	单明卉贰元	何俊宝贰元
单智飞壹元	单智强壹元	单智君壹元	蔡全壹元	李宝善壹元	蔡书壹元	蔡旺壹元	单智雪贰元	孙宝国贰元	李惠晦贰元	单明千贰元	陈见祥贰元	蔡勤贰元	何民贰元	蔡福和贰元	蔡连忠贰元	蔡永国贰元	蔡增贰元	闫见君贰元	单金贰元	何俊霖贰元	李廷义贰元

（续表）

									蔡沿增壹元	王海壹元	蔡淑青壹元	李素祯壹元	李永瑞壹元	李文衡壹元	李文阁壹元	衡玉岩壹元	李永蓬壹元	蔡增文壹元	蔡福灵壹元	蔡长君壹元	单福礼壹元

制榜人：单明　李廷刚　绘画：蔡树明于公元一九九七农历丁丑年正月复制

初览这幅罗列数百姓名的碑文，不难得此印象：给乐社捐资、捐物的行为，具相当的广泛性。管事人之一蔡安说："1990 年，全村共五百多户在会，碑文写出的有 270 多户，占总户数的一半。姓名代表户主，都是男人，没有一家两人上榜的情况。"

蔡安所述情况基本正确。碑文所列，是清一色的男性。今日北方乡村社区中，作为经济活动主体的男性，仍然以当家做主的身份主宰着家庭与村落中的重要活动。蔡安讲述道：到衡玉有家敛钱时，他不在家，妻子李淑芬手头没钱，只交了两元，问她写谁的名字，她自卑道："写衡玉有的！"衡在村里是个人物，当时在北高洛干活，找他商量，他补交一百元，另捐竹杆作旗杆。但碑文已写完，所以上层空格处，另添横写的"加施：衡玉有壹佰元正，大旗、竹杆数拾根"。

碑文最后一列，写有一位女性"李素祯"。问何以会出现这一例外，会员似乎也找不出特殊理由。只解释说，现在也不太严格按传统办事了。或许，这种"随便"毕竟反映了妇女地位的提高。

二、立碑缘起

音乐会有间专门设置神坛、放置道具的"官房子"。此房年久失修，颓垣残壁，破旧异常。1989 年，英国伦敦大学钟思第首次采访该社。当时，国门初启，涉外开放之风刚刚吹到这个虽非远离都市却依然十分闭塞的穷乡僻壤，接待者们则是第一次遇到外宾，既想以礼相待又不知怎样款待猝然来访的"老外"的民间乐师，由此引发的高度重视可想而知。对习惯在一个像样的地方接待外宾的中国人来讲，没有干净敞亮的房间接待外宾，使讲究面子的会头们深以为虞。

重修官房子，也就是他们认为应予补救的事。蔡然在外服役数载，见多识广，当时是村支部副书记与乐社管社人之一，他极力主张翻修官房子，经多次协商，村委会决定支持且予实际资助。当时，原属村社公有的砖窑，已由个人承包，村委会决定从砖窑提砖，钱则从承包者应交的承包费中扣除。盖房最大的花费"砖"，由村里提供，问题也就解决了大半。剩下的钱款，乐社决定向全村募捐。

碑文所写"斋堂凋敝……主持奋然，锐意翻修"，就是这次募捐及相应立碑的原因。一位外国学者的突然造访，竟使会首们因感没有像样场所而无比难堪，甚至上升到失"国人之颜色"的高度。终于庀材鸠工，堂构肖然。

三、募捐范围

南高洛不单有音乐会(也称“南灯会”)，还有一个南乐会(也称“东灯会”)。从称呼中可知，两会划分，基于地域因素。

位于村中主要大道的中部，原设公社办的“合作社”(现转为承包的私人商店)。生产队时代的划分格局，以此为界。一至五队，划属南边。六队一半在南，一半在北，七、八队位于北头。音乐会在南，所以称“南灯会”。所属的范围与人口，比北边的南乐会约大两倍。

蔡安说全村共有五百多户“在会”。这里所言“在会”，非指参加乐社演奏的乐师，是指平日给乐社捐助因而乐社有义务为其提供丧事服务、并在岁时节日期间参与乐社活动的人家。音乐会所在地盘内的在会人家，也就是可向其募捐的户数。南乐会所在范围，音乐会不能“敛钱”。有趣的是，位于南北交界的六队人家，在音乐会与南乐会要求摊钱时，两边都交。也有人家的老宅，位于北头，新房建于南头(如穆达才家)，也是两会都捐。捐钱人家，就算“在会”，就是“会友”。一般说来，碑文挂名，即为会友。

四、募捐过程

老会员们讲述到：过去人们家里钱少，但对乐社捐钱的态度，却十分认真。即使一时没钱，也想方设法筹措，甚或变卖点东西，按时交来。以前音乐会敛钱的行为也很认真，一般要到各家各户去两次。第一次去说明敛钱的原因与用途，好让人家有个准备，第二次才正式上门收钱。当年也不是家家出钱，约有一半家庭出。太穷的、不在家的，就不交了，会里也不去敛。钱数不等，视家境而定。一般来说，家底越厚，捐资越多，而且富户之家，总是留至最后。音乐会需要多少钱，先到一般家庭收，最后由富户们填补不够的缺额。现在捐钱的意识淡了，遇到公益事，会员走街串巷到各家敛钱时，人们随身带多少钱，就随便交多少。

老会员回忆到：衡家(原为旗人)是村里的殷实人家。每逢布施，衡子英总是说：“让别人先捐”。他总要比拿钱最多的人家，多出一点，占头位，单福田也是捐钱最多的人家，记得一次捐了五元。当时两元钱就能买一袋面粉。单治和也总是说：“碑文上布施人的名字，第一名给我留着!”也是捐钱最多的人家之一。但衡家总要比单家多出一点，占头份。老会员记得，“民国十九年”的老碑文，最高捐款为“十元”(大洋)，总数“一百零九元”。

因为碑文名次按捐款数排定，捐款多者，自然醒目突出，在村人面前，脸面风光。富户们表现出一点斗富义气，也就十分自然了。另外，虽然会头们家境不一，但都名次居前，说明为了维系乐社的凝聚性，他们自觉行动。捐款额一方面反映了几家富户数目突出的现象，另一方面，从数目的大致趋同中，也明显地看出农民的平均主义倾向。

五、易县桥头乡北桥头村音乐会的碑文

1992 年，乐社恢复活动，得到全体村民的捐助。乐社不但把所有捐款者与捐

款数记录下来，且把用途记录在案，这是南高洛碑文中略而不详的。这为了解乐社开支，提供了详细资料。碑文写于布帘，全文如下：

万古流芳

诸佛神像及音乐圣会，在我村流传已数百年之历史，十年浩劫期间而辍。改革开放以来，形势喜人，百废俱兴。因之诸善人募捐资助兴会，并绘佛神像数尊。又由懂事人念佛经，此之大兴。实为神佛之默感善人，而善人虔诚敬奉佛神，而致佛经法宝随缘流传，兴旺发达，吉祥如意。并祝愿世界和平，人民安乐，正法永住，法轮常转也。己酉年乙丑月二十一日记。

董事人：杨宗云　杨春安　赵秀祥　高福庆　杨春香

王杨赵王娄娄娄杨赵刘杨杨赵杨赵杨赵杨杨高王杨杨王赵
振永文世海海海思振殿永思秀永振春文春春福永宗春玉文
生军宝福春金山堂来祥平荣祥久启永生福安庆久云龙华起　施舍人数

拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾壹壹壹壹
佰佰佰佰

元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元

村长

赵杨杨杨杨王周杨杨任杨王娄王杨王高王杨杨杨高杨杨杨王
文春春春德守桂春永德永振海展春廷艳永春宗永振宗宗春振
喜果雨元军来兰玉茂银利启金芝香银春之亭永年才水利堂友

贰拾拾拾肆拾壹伍拾拾拾伍壹拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾伍
拾　佰伍　贰

元元元元伍元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元
元　四角

杨王王杨杨刘刘杨赵王任任王杨赵杨王杨杨杨杨赵赵王王王
宗永凡永永德德春文世德德世春秀永永宗永宗德振文守永世
珍志玉成福明泉荣普友顺保奎风亭岭昌毓河文水军水金水龙

伍伍伍贰贰贰伍伍贰伍伍伍拾伍拾拾拾拾伍伍拾拾拾叁贰五
拾

元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元

入款一千陆百柒拾捌元肆角

支出清单抄记在佛教风格的黄色大纸上，现全文抄录：

九二年十月

去北京买笛子 1 个　共花费一百三拾元另八角五分　高福庆　刘德明经手

买管子 1 个　贰拾元　经手人　杨永平

买磁带 2 盘　蜡烛 3 包　拾叁元　杨宗武经手

去商方找云锣买烟 22 盒　贰十捌元　经手人高福庆　任德银　杨永平

九三年十月

买鼓 1 个　壹佰元　经手人高福庆　杨永平　　买大煤 10 吨　壹佰贰拾元

管画神像饭　30 张　双超纸在内　共贰拾贰元　买灯笼　陆拾捌元

出画像款贰佰元

出买账子款壹佰伍拾伍元

出买毛笔 2 个壹拾贰元肆角

出买白的凉布 1 尺 1 寸壹元壹角

出买文启煤壹佰元

又出付杨春涛画像款叁佰伍拾壹元伍角

出管修笙的饭费叁拾元另伍角

收自愿献金款壹仟肆佰贰拾捌元肆角

共入款壹仟陆佰柒拾捌元肆角

除出净存款肆元柒角

出买墨汁陈纸贰拾元壹角伍

出买炮香油香肆拾元另陆角

出买黄白纸款壹拾肆元捌角

出灯棚电费叁拾元

出付杨春涛画像款壹佰元

出修笙 4 个壹佰叁拾元

共出款壹仟陆佰柒拾叁元？角

入大队转来款——贰佰伍拾元

公支出壹仟陆佰柒拾叁元柒角

由于乐社刚刚恢复，许多物品都需购买。现把这些花费的比例计算如下：

捐款总数：1,678.40 元。

购买、修理乐器费用：411.35 元，占 24.5%。

绘制神像费用：706.05 元，占 42%。

燃料费用：250.00 元，占 14.8%。

杂类：310.50 元，占 18.4%。

这些数字反映出一个乐社的开支比例。用于画神像的费用占最大比例，决非偶然，某种程度上说明了乐社性质。

二、经济供养

之所以罗列这些碑文，一是音乐学界以前未曾收集民间乐社在经济供养方面的具体资料，而这是把生存环境作为艺术活动背景进行综合研究的民族音乐学的重要课题之一。二是研究一个社会团体的经济收入，是采访者羞于启齿、被采访者

不愿作答、因而难窥真貌的工作。但我们十分幸运地遇到了这样一种团体，它的账目不但年年记录在案，而且毫不掩饰地布告天下。这使我们不用雾里探花，大大方方地径直步进民间乐社生存的真实图景中，从而真切地触摸到这类艺术组织全部活动建立其上的、那根实实在在的经济命脉。

与音乐会收入的透明度相反，吹打班的收入则很难详知。他们是营业性组织，收入具有个人隐私性质，所以，艺人们不愿意透露真实收入。我们询问永清县大辛阁乡中叉口村吹打班的盖玉德时，他不太愿意回答这类问题。虽然最后勉强说出出会时的一般收入，但语气上吞吞吐吐，与音乐会会员回答经济情况的那种爽朗乃至自豪的态度，判若天壤。于是就出现了这样相反的情况：以盈利为目的的艺术班社，反而不能了解他们的经济实况；而以无偿服务为宗旨的乐社，倒可毫无保留地提供全部收入与开支细目。

音乐会懂得这笔钱对于每位捐献者的意义，因此每一笔花费，都慎重地记录在案并公之于众。一切公开，谤毁不可加！无疑，这一传统中含有的透明度和民主意识，一使村民对于捐献用途，感到满意；二使乐社在村民中赢得了依赖与威望。钱有所归，量入为出，节俭居之，不为利益以充其私，成为乐社管理者们时时谨记的原则。

了解了社区村民的捐助，接下来就需考察：京畿百姓，何以心甘情愿地为乐社捐助？讲究实际的乡民真的慷慨解囊不求回报吗？

一、民间乐社对供养善众的回报形式

要了解普通百姓何以如此广泛地为乐社捐资，首先要了解音乐会最主要的活动项目是什么。或者说，音乐会对施予者们能给予怎样的实际回报。

如果把音乐会的活动项目排列出来，列在第一位的常规活动，就是发丧。毋需说，每个家庭迟早会遇到这种事。

丧葬典礼是传统社会最隆重的人生礼仪之一，葬礼与鼓吹并联一体，也是自鼓吹乐诞生之初就日渐成习的国俗之一。既然丧葬花费是人生消费中必须支付的一份开支（当地百姓把葬礼请僧道的费用称为“音乐费”）①。这份开支中包含着如同购置棺椁、宴请宾朋一样的、雇佣鼓吹乐队的费用。聘请吹打班与戏班的富裕家庭，自然能在乡邻中证明自家的经济实力和由经济地位意味着的家族威望。但一般人家，多不具备如此财力。丧家对音乐会与吹打班，都需管饭。也就是说，音乐会吃饭的费用，包括在必不可少的、宴请亲朋的开支中，而吹打班的佣金，则在请客之外，单独开支。因此，一般人家也就只聘请花费上占最少比例的音乐会。

既然每个生活在这一风俗中的村民，都必须支付这份开支，那么，相对而言，把钱投在花费最低且在观念上不会拒绝要求的艺术班社，当然就最划算。贫困而精

---

① 李景汉编：《定县社会概况调查》，中国人民大学出版社，1986，第390页。

明的村民们，对这笔账算得十分清楚。音乐会的乐师们常半开玩笑半认真的戏言：老百姓喜欢我们，因为他们可以不花钱，或少花钱。

但是，有哪一种更经济的途径，即不用一次性大笔开销而是积年累月、细水长流、不疼不痒地慢慢投入呢？

那就是向音乐会主持的公益事务，体体面面地捐款。名义上是为社区公益做贡献，同时又为自家日后所需，做好铺垫。从碑文上看，各户捐款，数目不大。十元以下，最为普遍，在一般家庭负担限内。当然，村民收入，因各县市乡镇的情况，有很大差异。福新村年人均收入高达 6300 元的情况，向阳街年人均收入达 3016 元的情况，应算特例。曾任南高洛村长的蔡玉润说：该村 1995 年的人均收入 1700 元。这是普遍情况。了解了一般村民的收入，可知捐款额，占收入的很小比例。

南高洛村音乐会碑文上录有一个北高洛叫闫德温的人，捐款四元。音乐会许诺：只要他家有素事，我们二话不说，就得去！1996 年，闫德温的夫人去世，乐社用音乐隆重地为她送行。此事说明，不管乐社收到多么微薄的捐赠，都要郑重地回报施主。

会里为此有过争论，年轻人认为，闫德温只捐了四元钱，而且仅只一次，值得吗？管会人单玉德、蔡安、蔡玉润坚持道：必须去，因为这是一种态度！说明我们把滴水之恩当涌泉相报，决不食言。单玉德还解释道：闫德温的儿子在县里当干部，给他办丧事，决非巴结干部家属，只因他对我会建设有贡献。“人家有这个心，就要回报。”

因此，积年累月地为乐社捐一点钱，家中有事才张得开口。平日“不出血”的人家，如遇丧事，临时抱佛脚，必被村人耻笑。真遇这类情况，孝子就需到会头家磕头请会，后逢春节开坛，再给乐社送份礼，叫作“补礼”。

实例有：南高洛的单叔宣，死于 1992 年，生前从未给乐社捐款。儿子到几个会头家磕头求助。葬礼没有音乐超度，那是对老人的大不敬。此风成俗，没有哪个后代敢立新风，“不请音乐”。念及同村乡邻，乐社为其发丧，但会员们心里不痛快。他们不平道：“这算例外。平日间，对音乐会不尊重，遇到事，临时给钱也不行。看他求情的可怜相，算是原谅他。”会员们并不在乎一家人平日捐多少钱，而是由捐款体现的对乐社的态度。所以会员常说：平时捐过钱的会友，家里有事，只要通知一声，届时准到！

会员还说：准备雇吹打班或戏班，即使拿着钱去，戏班很可能被出钱更高的人家请走，本村的音乐会则不会如此。道理摆在这里：人家已在数年中把这份“投资”预交了，乐社不会在其家人离别之际，拒绝为其超度。

所以，哪家人不愿做此本小利大的投资呢？如同闫德温家的情况，这位预支了四元钱却得到十几人的笙管乐队为其妻送行的壮举，对村民具有何等的说服力与召唤力！相反，那位从未捐款的单叔宣之子，双膝下脆、乞求告饶时的难堪、尴尬再

加事后的“补礼”，则从反面传达着同样有力的告诫。

音乐会有恩必报的作为，从未蹈空。甚至出现这类情况：父子兄弟几人在会，因农忙季节遇有丧事而耽误农活，蒙受经济损失。因此，南高洛音乐会有条会规：一家如有几个男性成员在会，父子兄弟就得选择决定，哪个留在会中，哪个不得不放弃艺术享受，不然就意味着挨饿。因为按会规，即使大秋农忙，“邻有丧”，“放下手里的活就得去”。对于依靠农业生活而非依靠卖艺为生的农民乐师来讲，有时真是进退两难。一次是单树申的母亲去世，一次是穆德才，家住县城南北浅头村的亲家“老忙”，两次都赶上麦收大忙，家家都在地里割麦子。但人家开着拖拉机来“请棚经”，“含糊不得！放下镰，就得去。”可见音乐会对报答乡里、度人发丧的事，甚至以牺牲切身利益为代价，执行地一丝不苟。

二、葬礼消费与经济供养的差额

乡民的葬礼开销，单独讨论，这里先介绍素事中聘雇音乐班社的费用。

聘用吹打班与戏班，按照会员与演员的出工时间计算。中叉口村“小戏番”（吹打班兼戏班）的盖玉德说：出会办丧事，每人一个工15元。上午算一个工，下午算一个工，“挂夜活”算第三个工。每人每天收入45元。当然还要管饭。如丧家要求“挂装唱戏”，戏班至少需要20人，最多可达28人。演一场戏的每个演员，算一个工。

按此计算，雇用10人的吹打班（按每人每天三个工计算），丧家一天需开支450元。如加演戏，按常规25人计算，丧家则需为唱戏开支375元。这是1993年的情况。

我于1995年参加雄县葛各庄乡葛各庄刘淑芳的葬礼，1999年再次采访刘家兄弟刘小铁、刘中良。他们说：现雇吹打班，一个工30元，演一场戏，不少于30人，而且常是一日双场。按此计算，一场戏，丧家需支900元，加演双场，就需1,800元。刘小铁说：每人每天60元加管饭，一天下来，就得两千五百元。当然，现在“河北梆子剧团”大部分人“下岗”（失业），请来容易，但也得花钱雇车接送，这也是一笔钱。

盖玉德说：一般丧家，都在工钱之外再给“赏钱”。具体数目，则看主人高兴不高兴了。他举例，有位饭店经理，一次给了几百元“赏钱”。他所说的在工钱之外另加“赏钱”的习俗，在其他班也听过。南高洛的蔡玉润说：在本村与吹打班一同参与的葬礼中，主家当着音乐会的面，一次赏了吹打班900元现款，使感到屈辱的音乐会员气愤不已。就是说，按照约定俗成的乡规，“赏钱”也是在丧家开支中不能节省、必须打入计算的。

按照刘家兄弟的计算，雇请戏班和吹打班，主家要支付2500元（不包括“赏钱”）。刘家葬礼的实际开销是7,836.70元。雇用艺术班社的开销，占葬礼支出总数的31%。就是说，他们要再拿出占已花费用31%的钱，才能应付。反过来说，刘

家葬礼聘请本村不需花费的音乐会，实际上节省了开销的31%！

这是一个多么令人惊叹的数字。

村民对音乐会捐款的碑文上，一般数目仅在十元钱左右，而他们获得的"无偿"服务，实际的价值，就是一个葬礼30%左右的开销！再按蔡玉润的介绍，那个无意中羞辱了音乐会的主家，却因音乐会的无偿服务，至少节省了900元的开支！

算过这笔账，就不难理解：为什么村民给音乐会捐款的行为，具有如此的广泛性。这种捐款并不是非功利性的，它是村民迟早要面对的人生礼仪必需的开销中最小限量的预支。这笔账，在一分一厘地计算着生活的农民心里，早就一清二楚。

顾颉刚在《两个出殡的导子账》一文中，转录了他家账房先生记下的葬礼中聘请僧道作法事与雇用音乐班社的开支情况。计有：马吹手8.0；副音僧3.0；道士3.0；禅门僧3.5；大音乐9.0；十番7.0；小细乐6.0；小清乐3.0；军乐5.0；吹手3.0[①] 总数为50.5元，占全部费用370元的13.6%。当然，农村人家的葬礼与城镇人家的铺张侈奢，不能相比，但聘雇艺术班社的开支，确实是葬礼中一项不小的数目。费孝通在《江村经济》中引用巴克(G. L. Buck)《中国农村经济》对华东地区民众葬礼开支情况，也有大致如此的较高比例。[②]

根据村民的普遍说法，村中有音乐会，原则上不需花费，但在当今的社会交往中，实际上也不得不有所花费，如给会员烟酒并管饭等。

三、传统社区中的金钱交往方式

费孝通写到："在亲密的血缘社会中商业是不能存在的。这并不是说这种社会不发生交易，而是说他们的交易是以人情来维持的，是相互馈赠的方式。实际上馈赠和贸易是有无相通，只在清算方式上有差别。"他举例到："街市时常不在村子里，而在一片空场上，各地的人到这特定的地方，各以'无情'的身份出现。在这里大家把原来关系暂时搁置，一切交易都得当场算清……因为门前是邻舍，到了街集上才是'陌生'人。当场清算是陌生人间的行为，不能涉及其他社会关系的。"[③]

根据经济人类学(Economic Anthropology)的理论，与西方的已经与社会人际关系分离、形成契约化的市场经济不同，许多东方社会的经济关系与社会关系，或者说经济交往与人际交往，是一个难分彼此的整体，不同的事物与不同的服务，被传统的价值体系赋予不同性质。某类事物与某类服务，根据特定价值观念，被划分为采用不同方式进行交换的不同界域。有些东西可在市场出售，有些东西却决不能出现在以金钱作为衡量标准的交换领域，因为这些物品涵蕴的价值不能以金钱

---

① 顾颉刚：《两个出殡的道子账》，载《顾颉刚民俗学论集》，上海文艺出版社，1998，第436—437页。

② 费孝通：《江村经济》，香港中华书局，1987，第81—82页。

③ 费孝通：《乡土中国》，香港三联书店，1991，第118页。

衡量,也不能采用体现其纯经济用途的价值量的语言来判断。①与祖先、宗族、信仰有关的事物,印有强烈的符号意义,是被物化在这些事物上的祖先尊严与信仰象征。家传珍宝与崇拜偶像,原则上不能作为商品在市场出售。如同侯宝林大师的幽默所言,明明在市场上花钱买了一尊神像,也要避讳"买"字,而讲"请"。就是说,这类不得不以商品的流通方式进行的交易,也必须在交换观念中避开一般商品交换所使用的商业语言。因为这类事物具有神圣性,沾上金钱交易的商业用语,就是亵渎。它必须具有相应的交换方式和交换称谓。虽然中国已是极为发达的商业社会,但因其宗法体制与信仰系统,在某些领域依然保持禁忌。因此学术界常说:中国的封建制度,不单是一种经济制度,而且是一种文化制度。②

如同老百姓说"请神像"而忌讳说"买神像"一样,对于以诵经演乐、超度亡灵为服务职业的僧侣道士,也不能用商业用语"雇",而必须称"请"。音乐会传承于寺院道观,其服务也相应被乡民们划归到祖先崇拜与信仰的范畴而赋予神圣意义。因此,也属于那种不能直接用金钱衡量、用金钱交易的劳动。乐社在传承艺僧们的仪式同时,也一并传承了这种不能出售的仪式执行者必须享有的经济供养方式。这也就是村民们为什么不以直接付款的方式像雇佣吹打班那样雇佣音乐会的原委。

会员们常说:"如果拿钱来'雇',我们决不去!如果是'请',只要给杯茶,无偿服务。"南高洛的何羲回忆:"单叔轩死时,他家人说给音乐会钱,雇我们去吹。一听这话,坚决不去!后来,这家人改了口,'请我们去'。不要钱,但管顿饭。我们才答应。"一个"雇"字,就把两者的性质确定了:给钱的是雇主,受钱的是叫花子!会员们岂肯就范!

几乎每个乐社的会员都不厌其烦地向我们强调这一点,惟恐外人不知。造句话与侯宝林的说法,如出一辙。但它不是幽默,则是会员们时时挂在嘴边的、而且绝不允许别人冒犯的界标。这种名份上的讲究是如此重要,以至它们成为会员观念中、作为音乐会这类乐社与其他艺术班社区别的最重要的特征之一。这种区别中的崇高感是如此之强,也成为会员们为自己的乐社最感自豪的特征之一。如果提及"雇",就是把他们看作吹鼓手,那就是对他们的大不敬。"无偿服务",既是乐社会员的口头禅,也是音乐会最响亮的口号!

无疑,这一口号对贫困的乡民来说,具有极强的吸引力。对于面向贫困乡民的音乐会来说,也是提高威望最有效的手段。因此,音乐会在其所在村庄,只要需要,

---

① 王虔宁:《当代中国村落家族文化——对中国社会现代化的一项探索》,上海人民出版社,1991,第183页。Rury Benediet, *Patterns of Culture*, London: Cerige Routledge & Sono LTD. 1935. 露丝·本尼迪克特:《文化模式》,王炜译,生活·读书·新知三联书店,1988。

② 张其仔:《社会资本论——社会资本与经济增长》,社会科学文献出版社,1997,第47—51页。

就能获得普遍的捐助，这是无偿服务为口号并且在生活中认真实施为前提的，它有效地保证了乐社在贫困的乡村获得普遍资助并使其蔚然成风。

在相声大师这则闪烁着中国式幽默的笑话中，我们体会到一个严肃的问题，那就是在中国人的经济生活中，人们没有避开商品交往，却避开了商品交往的用语。前面分析到，实际上音乐会与捐款者之间，并没有避免经济往来，只是避免了直接的、面对面、一对一的金钱交易。既然金钱的功能是“通交有无，均制财物”，是体现劳动价值的交换媒介，它就一定成为价值尺度。但是，货币在流通的历史发展过程中，不但被赋予了价值符号，还同时被赋予了文化印迹。它在流通领域，就不是按现代商品经济的方式，而是按这一文化环境中传统观念允许的方式，体现其价值。正如费孝通所言：“钱上往来最好不要牵涉亲戚”。钱的往来是以“相互馈赠的方式”。音乐会付出的劳动与乡邻们对它的酬报，即社区中的交换方式，正是这种“以人情来维持”的“相互馈赠”的方式！

另外，交换场地也必须严格限定在特定领域。如同乡村市场避开了邻居之间碍于情面的直接交易，音乐会与村民之间，也不能进行直接的交易，选择一个双方认为决非商业性交往的“干净”地点，造就是官房子，在这一悬挂神像、供奉诸仙的特定“净土”，村民们把馈赠的钱款交予音乐会，音乐会也在这一特定地点，把馈赠钱款记录备案，旌表碑文。村民们完成了对公益事业的一份贡献和心愿，也为自己日后聘请音乐会作好了铺垫。村民与会员之间的关系，也就不再是雇佣者被雇佣者之间的关系，而变成相互帮忙。音乐会与供养者之间，是村落中具有血缘关系与地缘关系的亲戚邻居，如果把自己的劳动变为商品出卖给亲戚邻居，就意味着这些关系的破裂。

于是乎，这种流通渠道，就构成了一个十分合理的平衡系统和机制，构成乡村社会邻里之间的双方契约：作为在观念上不能挣钱却必须花钱的艺术会社，接收村民的经济供养，再用这些馈赠，服务于普通村民。这个网络反映了社区文化中人们之间的关系。这种关系不是金钱关系，而是亲情关系，不是商业性交易关系，而是同地缘近邻关系。村民们十分小心地维持着这关系中的亲情与温情，恐怕用金钱伤害和疏远了它。既然要维持必须有所花费的艺术乐社，并以艺术为手段回报乡民，就必须以某种迂回渠道，小心地避开直接金钱交易往来形成的相互间的冷淡与冷漠。流通渠道必须使供养者与被供养者都得到符合社区精神“睦宗族、和乡邻”的合理解释。供养者以馈赠形式获得自己所需的服务，被供养者以接受馈赠的形式获得必需的资助。两者各得其所！

造就是音乐会与它所生存的乡村社区之间，在漫长的历史过程中形成的、独特的交换方式：决不要钱，但需要钱，所以只接受“馈赠”的钱。

这股吹自中古时代的暖风，把乡邻关系罩在温情脉脉的浓荫之中，使乡邻中的人际关系，浸润在亲情与友善的薄纱之下。这是典型的含有强烈文化印迹的、中国社区的经济交往方式。既然是文化消费，就需要花费金钱但又不能让金钱把邻居

乡亲变成金钱交换的关系。名义上,村民们并不是拿钱去雇佣音乐会,而是拿钱赞助一种公益事业。公益事业的获益者不单是捐助者自己,而是社区的全体成员是与自己同性同宗的全体族人,或异姓同村的乡里姻亲。因此拿出的钱,就决非商业性的、把钱与收钱的两方变成雇佣关系的等价物。捐助不但不是损害对方感情、令对方尴尬的居高还下式的佣金,反倒是尊敬对方、把接受者置于与自己平等地位,甚至在名誉上高于自己的奉献。它可以公然刻石、铸碑、表榜、注籍,是家族对社区共益事业做出贡献的荣耀。那些想在社区生活中获得更高威望与尊重的家族,还要想方设法不让与自己具有同样想法的人占先,首居捐款数额的最高位。

传统中国社会,有大量对钱的贬义性的形容词,什么"见利忘义""见钱眼开""认钱不认人"之类,就是因为它会在它不应该参与的领域,强烈地伤害过不应该伤害的亲缘感情。这就是汉族社会的"社会文化理性"。金钱、人情、义务、服务,并不是维系社会活动的泾渭分明、各归各域的事物,而是被文化融为一体,难分彼此。属于不能直接以货币交换的事物,就寻找特殊方式并培养特殊态度。涉及神灵、祖先相关的民俗活动,钱只能是为目的服务,而不能作为服务的目的。这与城里人买票进音乐厅欣赏音乐不一样,虽然在心理上,城市人也是部分地为从事演艺的职业音乐家付出的劳动给予赞赏与支持。

四、经济人——文化人

民间乐师一年中要花费大量时间无偿地为乡邻发丧,耗费近半个月的时间在朝顶进香的集体仪式上。如果说春节农闲,乐师们聚集一堂、演乐献艺,还与经济活动不矛盾,因而可以理解的话,那么在麦收大忙季节,会员们以自家的经济损失为代价,举乐发丧,无论从哪重意义上来说,都谈不上是什么享受而可视为苦刑了。音乐会会员决不是半农半艺的艺人,而是全职农民。没有哪个乐师认为学习音乐是养家糊口的手艺。清醒的乐师们,确切地说,是清醒的农民们,从未把音乐视为专业。既然如此,何以还要耗时费工,学习音乐?明知参加音乐会,就意味着随时随地、无时无刻地遭遇葬礼,按照传统会规,成员不容推却,必须无条件地放下生计,参与仪式。此行此举耗费的、毫无报偿的时间量,大大超出了音乐爱好者花费适当时量、享受音乐却不误正业的范围,可他们必须如此行事,责无旁贷。这超出了传统经济学所能解释的人的行为目的是为获取经济酬报的动机。

以亚当·斯密(Adam Smith)和马克思为代表的古典经济学或资本主义经济学的理论认为:经济人的行为目标,就是以最小的付出、最大化地获得和实现自己的经济利益。①文化消费者,如同商品消费者,以投入的最小化,最大化地获得文化效用、实现精神满足。普通乡民对音乐会的捐助行为以及产生的交换结果,与此解

---

① Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Natious*, London: N. Press, 1775. 亚当·斯密:《国富论》,商务印书馆,1980。

释相符:以投入的最小化,产出消费效用的最大化。

但这里却出现了一个悖论:作为音乐会的捐资者——普通乡民,当然遵循上述原则。对于接受捐资的另一方——音乐会会员来说,却承受着恰恰相反的结果:大量的投入和付出没有经济上的直接回报。

捐助者是精明的农民,被捐助者难道不是属于同一社会阶层?他们对音乐的爱好,真地超出了不惜牺牲经济利益为代价的程度,明知吃亏而全然不顾?他们的行为,真地超越同一社会阶层的意识层面,务虚不务实?

从一种经济模式的面向,理解处于不同文化背景中的人类行为,往往不得门径。人类学的个案研究,提供了与追逐经济利益产生行为动机的大量相反例证。生活在特定文化氛围中的人,按照特殊的方式行动,而非按照统一的、资本主义的经济方式行事。那么支配着中国这一特定经济文化背景中的农民阶层的行为动因又是什么?

蔡雅诺夫(Chavanov)在20世纪20年代对俄国革命前小农经济的研究,令人信服地说明,资本主义经济学的利润计算法,不适应家庭式小农经济。以家庭为生产单位和以家庭成员为劳动力的小农经济不依赖于雇佣劳动,因此也就不需要把全年的家庭劳动投入,量化地分计为价值单位的成本量,生产的农作物也不需要以货币单位换算,最重要的是,生产的目的,是满足家庭自身的消费,而非到市场上获取利润。①

20世纪50年代,卡尔·波拉尼(Karl Polanyi)提出,资本主义经济学的概念和分析方法,是根据存在着供求规律定出价格的市场为前提,将其应用到尚无此类市场的经济体系中,实际上等于强把"功利性的理性主义"世界化,把处于不同经济发展阶段中的人,等同于追求经济合理化的功利主义者。他把资本主义的经济学称为"形式经济学",其学说是假定土地、劳力和资本都可以用货币买卖。波拉尼提出与之相对的"实体经济学",即在资本主义市场出现以前,经济行为是根植于社会关系而非"市场交换"(Market Exchange)的"互惠交换"(Reciprocal Exchgnge),"互惠"的原则,包括亲属之间的义务,决不是取决于市场的追求至高利润的动机②。詹姆斯·斯科特(James Scott)称其为"道义经济"③。波拉尼所谓的"互惠交换"是指,以社会义务作为物品和劳力的交换基础,交换目的是非物质的和非盈

---

① Chayanov, A, V, *On the Theory of Noncapitalist Econmic Systems*. 1966a; *Peasant Farm Organization*, in Daniel Thorner, Basile kerblay, 1966b; and R. E. F. Smith, eds, *A. V. Chayanov on the Theor of Peasant Economy*, Madison: University of Wisconsin Press. 1986.

② karl Polanyi, *Trade, and Market in the Early Empires: Economies in History and Theory*, Glencoe: Free Press, 1957.

③ James C Scott, *The Moral Economy of the Peasant: Rebellion and Subsistence in Southeast Asia*, New Haven, Conn.: Yale Universoty Press, 1976.

利性的。这一概念适应于我们目前分析的现象。

黄宗智把这些经济理论与中国小农经济的特点结合,充分发挥其内核,解释中国旧时的经济秩序。他说明,小农在边际报酬几乎等于零的情况下,仍然继续投入劳动,只有如此,才能生存。他们不以市场上劳动量兑换现金的等量,计算自己的劳动,因为他们根本不把劳动产品拿到市场上交换,只把劳动成果自我消费。[①]"

这些经济学理论,打破了古典经济学的一统天下,为人类学解释处于不同经济发展阶段和与这些经济模式相应的文化环境中的人类行为,提供了全新的思路。

根据这一理论观察,生存在小农经济背景中的乐社会员,从不把劳动付出,用货币单位换算为劳动时量,并用此货币量向服务对象交换等价物。更重要的是,会员的价值观,与货币雇佣劳动的计量观念截然相反。音乐会的立会原则,就是无偿服务。他们手中的音乐不能以货币来计算,雇佣就是羞辱。以投入时量换算为货币单位的概念,把投入劳动换取现金回报的概念,根本没有成为乐师行为的动机,更不用说支配着其行为。乐师们绝少把春节期间无偿为全村迎福禳灾的仪式,以及无偿为村民发丧的时间量,换算为相等的货币单位。这种观念,根本就不会出现在这种文化土壤中。

一家有难,八方支援,理所当然。中国人所说的"歉了一份情",这个"一份"本身就无法计算,况且是"情",而不是"账"。但是这份情,是在生活中发挥作用的,它支配着互惠双方的行为,向彼此聚合的方向发展。行为来自于以互惠为经济背景的强大的道德信念。这张道德的大网,决不是虚幻的,它在一切事务中发挥着能量。

如果不把人与人之间的关系看作是一种可以产生效益的社会资本的话,不把一个社区成员为维获邻里关系而投入适量时间作为生活于此的基本因素看待的话,就无法解释为什么音乐会会员在不计成本的前提下,参与耗时耗力的丧葬仪式。另外,音乐会会员认为,自己投入的时间量的回报,即"积德",非但不一定是物质的,甚至不一定是现世的。"积德"的回报,可能在泽及后代的来世。明清两代,佛教的转世轮回说,深入人心,也深入人的行为。为社区仪式,多做贡献,为邻里乡亲,良多付出,因而在社区中受到的尊重,是一种无法量化的资本财富。男性成员在社区中地位的提高,往往以他参与活动积累的时量为前提,他在村民中的可信任度,也以投入时量为代价!这不仅是信仰问题,也是乡村政治的权威树立过程。一个会员在乡村仪式中的角色,如同乐队中一个声部,当他以自己的声音参与到合奏的混乡中并体会到因为自己的参与而使这声响强大起来的时候,当他行走在万众

---

① Pillip Huang, *The Peasant Economy and Social Change in North China*, Stanford University Press, 1985. 黄宗智:《华北的小农经济与社会变迁》,牛津大学出版社,1994; *The Peasant Family and Rural Development in the Yangzi Delta*, 1350—1988, Stanford University Press, 1990.《长江三角洲小农家庭与乡村发展》,中华书局,2000。

瞩目的踩街行列之中,当他落坐丧棚,执行庄严的祭祖典礼,他感到自己参与了乡村自治的政治生活,并以自己的付出,交换这种政治网络下庇护自己和自己的家庭的权力。

旧时农村,没有钟表,时量概念是含混的。如"耕一垄地的功夫","吃顿饭、抽袋烟的功夫"等。在这样的生活节律中,根本形不成用小时计量劳动的概念,所以才有吹打班半天算一个工,一场戏算一个工的计算法。即使是牟利的吹鼓手,传统上,计算工时,也是以粮食为单位,而不是货币。用劳务换取粮食,主要为养家糊口,而非追逐利润。即使如此,吹鼓手仍然遭到乡村社会的普遍鄙视,因为他在互惠经济的背景中,破坏了规矩,腐蚀着传统的道德信念。

另一方面,音乐会的服务对象,并非现实中的人,而是观念中的先辈与神灵。他们集众拈香,设坛布斋,一为社区祈祷求祥,二为祖先升达天堂,三为神灵临驾保佑。所以,乡民们只要拿出占收入比例很少的钱,就可得心灵慰借。对于供养者,他拿出的钱,并不是给音乐会买乐器、绘神像、燃香烛,而是敬神灵、奉祖先、保家人。出此观念,供养者才不计较这份钱,掏出来才不心疼!音乐会不把劳动变成货币,他们那握着可以通神的乐器的手就干净,心情也就干净。为净钱卖艺的吹鼓手,捏着脏兮兮的钞票,所以他们手中的音乐就不免沾染着俗气。音乐会的音乐通神达圣,这条通往天堂的道路是洁净的,不允许沾上世俗的铜臭。故音乐会之困,富于吹打班之足!

在乡民的概念中,用寺庙敬神的"奉献"与用于市场交换的"货币",即现代人看来同样的"钱",具有不同性质。敬神的香火钱,被赋予神性,谁拿了这香火钱谁就倒霉的禁忌,是如此强烈,没人敢以身试法。同样是钱,用途一变,便含有了敬畏成分。如易县的后土崇拜。马头村的梁景安老人回忆:"文革"中,进三月就有红卫兵与民兵把持山路,不准进香,香客们负粮而来,不让进山,就将其倒入水深没人的河套里,算给后土奶奶的供品。在缺吃少穿的"文革"时代,粮食意味着什么?但既奉供品,决不能再带回去。不然,许愿还愿,再就不灵。这种禁忌是以饿肚皮为代价呀!

南高洛音乐会有三百套碗盘,五百双筷子,是乐社为数不多的财产之一,主要租给办红白事的人家宴请之需(其他乐社也有类似情况,如高庄)。每次租金几十元,一年可得几百元,用于维修乐器。村里有个专业厨师单永奇,见此可赚钱,便也买来碗筷盘碟,出租村民,"赚这份钱"。乐社管事人立即商量并作出决定:以后村民办事,免费供给,分文不取。村民们当然积极回应了音乐会的意愿。会头们叙述道:这么一弄,村里没人再敢这样办了。他们声调激昂地说:"把他顶了!这也是斗争!"

单家出租碗筷挣乡亲们钱的方式,之所以为乐社所挫,因为在利民的心目中,音乐会用此方式,得到一点报酬,是在传统交往方式允许的范围之内。那些需要租用碗筷的家庭,在心理上并不是拿钱去付租金,而是采用另一方式捐助乐社。而当

单家擅自把社区成员的这种供养划归到自己的收入范围时，或者说，当单永奇在概念上把供养与交换，相互照料与商业往来混淆为一时，就必然招来公愤。此事很快得以制止，反映了乡民的心理定式。

结　　语

普通百姓之所以把捐助称为“布施”，把立榜称为“碑文”，说明其源自善男信女对僧侣道人的供养制度，以超度亡灵为业的僧侣使命，在毁像夷庙的历史环境下，渐由民间善会代任，由历史语境变换中的权宜之举，渐成乡俗，但饭僧斋僧的行为模式与称谓方式延用未改。百姓把奉献给寺庙的香火钱，转交民间善会，以求心灵慰借。乐社也按寺院原有的管理制度和运作方式，把这类馈赠记薄注籍。这也是我把这类捐助称为“经济供养”的原因。这一称谓可按其原本性质，反映它的历史定位。

由此看出，民间社区中艺术性的雅集结社，实际上是经济性的互助结社的衍生物。音乐会是在礼俗社会中祈求祖先神灵庇护，或者说是在极端贫困的经济环境下不得不寄托于祖先神灵庇护的礼俗中，以执行仪式的艺术雅集掩盖着经济互助的乡民组织。了解这些捐款，也就触到京畿地区何以滋养繁衍出这样多艺术组织的深层经济原因，没有这样的经济支持，根本谈不上艺术会社的生存。民众的积薪，让乐社的香火，光焰蔽空。

碑文上排列着密密麻麻的芸芸众生，善男信女。对不了解他们的人来说，他们的面孔或许像兵马俑一样千人一面，大同小异。但当我们认识、熟悉、了解了他们的生活与感情，这些名字就会渐渐转为一幅幅俗生像，成为活灵活现、有血有肉的身躯。他们笑着、相互揶揄着、充满斗富意气、抖落着身上的泥土，走向捐款台，也走进了旧时只载文人墨客而无他们一席之地的文化史册。他们并不指望“万年榜”让自己名播八荒，德溢四海，只为身后有音乐超度自己及父母的灵魂。它包含着一个个普通百姓对来年安康的冥冥祝祷，意味着一份份从命运的恐惧中诞生的希望。抄录着一个个捐款者的名姓时，感到那由一分、一角、一元积累起来的信念与意志。这信念与意志，沉如铅铊，压在官修史书的一角。他们并不富足，甚至相当贫困，从生活中挤出来的、交给乐社的数目不大的奉献，在我们的心里变得异常沉重。这不是野史稗编，是一部真正记载着百姓心愿的沉沉史册。把他们郑重地记载下来，不单因为官修史书从未将他们录之典册，还因为，他们真正是一座由血肉之躯排列成的——碑文。

（原载“中国音乐研究在新世纪的定位”国际学术
研讨会论文集，人民音乐出版社，2002）

仪式音乐研究的理论定位及方法

曹本冶

前　言

信仰体系呈现出一个民族对天、人、社会三者互动关系的认知模式，是该民族文化特征的一个重要标志，也是了解一个民族文化思想行为的根本途径。仪式是信仰体系外向行为的展现，其演释过程自始至终给“音声”所包含，而这等音声便是仪式深层意义及灵验性体现的重要媒介。海内外学术界，无论是社会科学和音乐学领域的学者，目前对于仪式中的音声现象及其文化内涵之研究，仍显不足。

在香港，一项长远性研究中国仪式音乐的“中国传统仪式音乐研究计划”在1993年设立于香港中文大学的音乐系。该研究计划现已完成了两个有关的研究项目。一个是为期四年(1994—1998)的“中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”，由香港中文大学、中央音乐学院、武汉音乐学院联合组成一个来自中国内陆和香港的大学、音乐学院及音乐和社科研究机构的二十多名学者的研究队伍，以小组合作形式展开道教科仪音乐的研究。①另一

① 研究项目由香港研究资助局和蒋经国国际学术交流基金会提供经费资助，对历史上占有重要地位和至今仍保存良好的道教仪式传统进行了实地调查和分析研究，其中包括山东崂山、河北巨鹿、江西龙虎山、湖北武当山、江苏茅山、四川青城山、北京白云观、上海白云观及郊区、陕西佳县白云观、苏州玄妙观、杭州抱朴道院、温州平阳东岳庙和无锡、云南等地的道教科仪音乐。研究成果主要共21本的《中国传统仪式音乐系列丛书》内出版，现已由台湾新文丰出版公司出版了其中19本专著。研究成果见附录。

项是“河北省(冀中)涞水、易县地区的后土崇拜仪式及农村音乐会”(1998),涉及民间后土信仰体系之仪式音乐活动,特别是对该地区农村“音乐会”进行研究。①自1999年始,“中国传统仪式音乐研究计划”开始进行一项为期六年的“中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究”研究项目,仍然以小组合作的研究形式展开研究,目前正在对中国西北及西南地域保存较为完整、丰富的信仰体系之仪式音乐传统进行研究。②

在上列实践经验的基础上,本文拟提出一个研究中国“近”信仰体系仪式音乐理论架构的初步设想,以作抛砖引玉,与参会学者们交换意见。

仪式音乐研究的理论架构与定位

信仰体系包括 信仰及仪式两部分。信仰属于观念范畴,其核心组成部分是宇宙观。宇宙观是一个民族对于其所处之生态环境的组成、运作动力以及人在这环境中所扮演的角色、地位及互动关系的认知③。仪式属于行为范畴,是信仰认知模式的外向展现,在特定场合和时间、按特定方式和程序、由特定执仪人员执行、为特定群体举行的行为活动。中国的传统仪式有各种类别,按仪式出现的时间特性,大致可分为两类:1)定期循环再现的“周期性仪式”,如:节日仪式和定期的神诞、庙会祭祀、傩仪、公醮等;2)依事临时举行的“指向性仪式”,如天旱求雨仪式、祛疫斋醮仪式等。按仪式内容的社会特性,可分为三类:1)个人生命历程中的“生仪礼”,包括出生礼、成年礼、结婚礼、丧葬礼;2)“祭祀仪式”,如:祭神、祭鬼、祭天、祭祖、求雨

---

① 研究成果包括:曹本冶、薛艺兵:《河北省易县、涞水地区的后土崇拜与民间乐社》,载《中国音乐学》,2000年第1期;张振涛:《“吹鼓手”一词的社会学释义——“音乐会”》与《“吹打班”的比较研究》,载《星海音乐学院学报》,2000年第2期;薛艺兵:《河北易县、涞水的“后土宝卷”》,载《音乐艺术》,2000年第2期。

② 西北区:陕西榆林地区汉族丧葬仪式音乐研究(研究者:乔建中、张振涛、萧梅);青海“六月会”的调查与研究(研究者:薛艺兵、张振涛、曹本冶);西北地区祈雨仪式音乐综述(研究者:张振涛、萧梅);宁夏回族仪式音乐(研究者:刘同生);中国维吾尔族民间信仰仪式音乐的调查(研究者:赵塔里木);西藏(包括甘、青)藏传佛教节日(民众参与)仪式音乐(研究者:众多)。西南区:大理白族《祭本主》仪式中的音乐(研究者:周凯模、薛艺兵、曹本冶);四川汉族民间信仰仪式中的音乐(研究者:董阳);贵州土家族傩仪式音乐(研究者:邓军);苗族祖祭仪式中的音乐(研究者:邓军);云南彝族诏支民族巫祭仪式音乐(研究者:周凯模);云南纳西族东巴仪式意义的艺术研究(研究者:和云峰);傈僳族基督教仪式音乐研究(研究者:杨民康);瑶族道教仪式音乐研究(研究者:杨民康);云南西双版纳傣族泼水节仪式音乐研究(研究者:杨民康、曹本冶)。

③ Kieesing, Roger M., *Cultural Anthropdogy*, New York: Holt Rinehart and Winston, 1981, p. 509.

等；3)“巫术仪式”，如驱鬼、祛灾、治病、净宅等。①

仪式进行中的音声行为是仪式不能分割的一部分，它由始至终覆盖着仪式的展现。要了解仪式的音声，必需从它所处于的信仰认知模式及仪式体现行为的整体环境和意义中着手。这种对信仰(概念、认知)、仪式行为、仪式中的音声三者之间互动关系的思维，应该是研究仪式音乐的主导理论架构模式。②

上述这一“信仰、仪式行为、仪式中的音声”的单元理论结构模式，在实际运用上配合“近—远”、“内—外”、“定—活”三个基本性的两极变量的思维方法，是我们研究中国信仰体系仪式音乐的理论方法基础。③

一、“近—远”两极变量

仪式中的音声，主要是发自仪式执行者或参与者及器乐、器具的各种声音，前者包括人声在语言性至歌唱性范围之内的各种念诵和唱诵，后者则包括仪式中运用的乐器、法器、所发出的声音。很多信仰体系的局内观、对于其仪式中所发出的声音(包括研究者一般认为是音乐的音声)，并不认为它们是音乐，或者至少不称它们为“音乐”。仪式中语言性的诵、咒及呼喊，如果用研究者一般惯用的概念，似乎不是“音乐”，应该不属于研究范围之内，但是它们也是仪式的一个重要部分，而且，仪式局内人并没有把这“两种”声音隔辨。对于这种表面看来似乎是局内、局外观念的矛盾，我们认为要以开放和宏观的心态，去关注、发现和设法理解仪式中的所有音声，包括一般狭义所指的“音乐”。在此我们用“仪式中的‘音声环境’”这一角度来看待“仪式音乐”，把仪式中的所有音声都看作是仪式“音声环境”的有机组合，以“近—远”两极变量的思维，把仪式的“音声环境”沿着“语言性”和“音乐性”为两极之音声区域内的各种“近音乐”(或远语言)和“远音乐”(或近语言)声音，都纳入研究者应该注意的范围之内。这是“近—远”两极变量思维方式运用的一个方面。

另一个“近—远”思维在仪式音乐研究运用的例子，是在处理仪式音乐曲目的属性上。根据我们在道教和民间信仰体系仪式音乐研究的实践经验，几乎所有仪式音乐传统的经韵曲目都是综合性的时空累积。我们曾以核心、中间、表面三个层次去理解道教科音乐曲目的属性。④简要来说，属于核心层次的经韵，基本注意运

---

① 此部分内容基础建立于本研究计划的主持(笔者)及地域协调研究员薛艺兵、杨民康和张振涛在计划开始期(1999年9月至12月之间)的多次定期学术会议中的讨论内容。

② 此理论概念与Merriam(梅里安)的音乐、行为、概念三元结构模式有不约而同之处。

③ “我们”指的是参加“中国传统仪式音乐研究计划”的同仁。

④ 曹本冶、刘红:《龙虎山天师道音乐研究》，台北新文丰出版公司，1996，第61—67页；曹本冶、朱建明:《海上白云观施食科仪音乐研究》，台北新文丰出版公司，1996，第376—382页。

用于内向性仪式场合(如修炼性的早、晚课诵)和供养对象(神、仙),核心层次的曲目在音乐风格和素材运用上都较"远"当地"俗"乐(民间音乐);属表面层次的经韵,大多用于外向性的仪式场合(如超度科仪)和对象(先人、鬼),在音乐风格和素材运用上都较"近"当地"俗"乐(民间音乐);而中间层次的 经韵,在音乐风格上和音乐素材上则体现出道、俗兼有的属性。①

二、"内—外"两极变量

"内—外"指的是"局内—局外"的问题,这与其说是民族音乐学和人类学的一个关键问题,不如说是人与人相处关系的一个普遍性根本问题。这两学科对于"局内—局外"的讨论已多不胜举,本文只就其在仪式音乐研究中的特殊考虑作一探讨。仪式音乐不同于一般概念中的音乐,它是信仰体系的外展部分。对局内人来说,仪式的举行和意义是由于它具有"有效性"的结果。音乐作为仪式中的重要有机因素,它也必然是"有效性"的,我们对它在仪式和信仰体系中角色和意义内涵的认识便必须首先从"局内"的角度去着手,之后再以分析比较的手段在"内"、"外"观之间取得平衡。以道教科仪音乐为例,道人在做法事时,要以咏唱、吟诵、禹步、奏乐等行为连贯期间,仪式执行者必须庄严作像,意专观想,面对神明虚心敬意,心、意、身、口一致,始能打动神灵,获得效果。如此看来,它似乎是将理念中的"道"(即"无")蜕化为"有"的一个过程。②它本身的意义在于其宗教性,是引导道士进入清虚境界、感召神灵的媒介。③在仪式的进行过程中,随着道场环境、道人心理、仪式的对象、科仪程序等的不同转换和变化,因而形成不同的行法目的、要求和功能作用,相应地会影响和形成道人不同层次的理念。本文在讨论"近—远"思维方法之时,已提及我们将道教科仪音乐以它们与道教信仰关系的亲疏程度分为"核心层次"、"中间层次"、"表面层次"加以阐述。显然,这种理解是在"局内—局外"平衡点的基础上配以"近—远"思维方法的结果。

另外,道教音乐风格的形成取决于道教活动中的行为人,而道人的道德、道行、道功,往往是决定道教音乐某些属性的动力。因此,在研究道教音乐时,对道教经韵乐师的籍贯、生辰、身世、师承、流派、云游行迹等背景资料的调查极为重要,这对于解释道教音乐自身形态中的某些层面的内涵,无疑是一个必要的前提。

---

① 这是以"近—远"、"内—外"两极变量思维方法为定位,对道教科仪音乐曲目所作分析的结果,在分析过程中我们充分地考虑和运用到局内人的观念。我们曾把核心、中间、表面层次的概念征求过道教界的几位资深道长,其中包括闵智亭道长和陈莲笙道长,他们均对此概念表示认同。

② 事实上,道教的唱诵,又分"神诵"(即没有声音的默诵)和"形诵"(有声音的唱诵);其中神诵的修炼层次和有效性要高过形诵。

③ 吕锤宽《台湾天师派道教仪式音乐》一文中认为,促进仪式产生协和的效果,道士的沉思冥想与内力的结合是主要因素,而具有催化、提升作用的媒介是音乐、音乐是仪式中调节道场气氛的力量。载《中国音乐学》,1990 年第 3 期。

三、"定—活"两极变量

文化传统的演变，实质上是其本身组成结构之固定与非固定因素的相声相胜关系之运作过程。①"定—活"两极变量指的是固定和非固定的因素，它作为我们研究仪式音乐的基础思维方法，本文仍以道教音乐为例加以说明。作为宣扬道法(炼己度人)的仪式主持者，道人本着相对性固定的信仰内涵去执行科仪，虽然其起点和终点(属道教超文化层次的宇宙观："阴阳五行"及其相生相胜的宇宙解释系统和"天人合一"的宇宙运作观念)是固定的，但在其实践中所取的途径、方法，则以各道派传统的不同着重点，不同地理文化环境，仪式场合和对象、目的等因素有灵活性地选择和组合。

道教科仪的基本结构依明代制成的规范，沿演至今，具有相对的固定性。施食科仪的整体结构，无论在正一或全真派系传统内，都具有相对稳定的固定程序。②其中各环节以若干个固定科仪程式为结果单元串联而成。在细节内容方面，不同道派因地理文化环境，民风习俗的不同而有所不同，这是在固定因素内非固定因素运作的现象，其结果是派系和地域性风格的形成。但是，当派系和地域性风格形成后，其本身便变为派系和地域的相对性固定因素。

同样，音乐在仪式中的运用，其地域性所存有的音乐素材、创作手法及运用习惯法则，以及一词多曲、一曲多用等重复变奏手法，是相对性的固定因素，但其实际运用所产生的结果则可视为多变性的非固定因素。我们在各地道教科仪音乐传统的研究中发现，道人们在法事活动中，以熟练的重复变奏手法在有限的音乐词库中取出适用的"词条"，在韵腔结构、速度、音色等方面依不同的仪式环节，经文内容和文字结构，以及不同斋主对科仪的不同要求，作出相应的变化，以"板腔变化体"、"曲牌联套体"等传统音乐结构模式组成韵曲。

总　结

中国民间信仰曾主要是历史学家、社会学家、人类学家及宗教研究者的研究题目，他们的研究焦点大多集中于信仰和仪式，至少触及音乐。不过，仪式的进行并不是沉寂的，它是通过音声(戏剧化的言辞、叙述、吟诵和唱诵等)及器乐来表达的，而这等音声正好是带出信仰和仪式的意义及其灵验性的媒介。然而，我们对这音声的部分知道得并不多，所以，对仪式音乐的研究具有以下意义：

---

① 其他有关科仪音乐的固定与非固定因素的探讨，参见曹本冶：《香港道教全真派声乐音乐在仪式中的固定和非固定因素》，载《中国音乐国际研讨会论文集》，山东教育出版社，1990，第148—158页；曹本冶：《海上白云观施食科仪音乐研究》，新文丰出版公司，1995，第383—388页。

② 其主要包含三个环节：界定和使仪式场合有效的预备性科仪环节；请神、向神。

1. 中国文化历史的发展已清楚的显示，无论是视觉艺术、建筑、文学、音乐和舞蹈，都曾以宗教信仰作为其文化活力的基本源泉。由于很多传统仪式音乐正濒临消失，故这方面的研究更显急切和重要。

2. 根据过往的经验，除了少数例外情况，大部分的音乐研究者在进行仪式音乐的调查时，多只满足于搜集和描写有关曲目、记谱、乐器及文献资料，很少把仪式音乐配合其仪式场合作较深入的研究。把仪式音乐放在其信仰、仪式环境（及其文化）中研究可以让我们更彻底了解信仰、仪式和音乐之间的互相关系以及它们在生态文化中的含意。

理论及方法是根据研究对象的特殊性，通过研究实践，在经验积累和不断修正的过程中而逐步完善的。以上所提出的一些想法，主要是在我们研究仪式音乐的实践经验之中的一些觉悟，仍有待进一步的实践、验证和增补。

（原载《“中国音乐研究在新世纪的定位”国际学术研讨会论文集》，人民音乐出版社，2002）

民族音乐学亚洲化的挑战

韦慈朋

从20世纪初"比较音乐学"的时期一直到现在，民族音乐学的基本规则之一就是要实现作为一门能包含所有音乐的学科。Sachs-Hombostel① 的乐器分类法，Alan Lomax 的歌唱研究法等实践模型②，Alan Merriam 所创造③及 Timothy Rice 所改革④的民族音乐学概念模型，都表达这个规划。Bruno Nettl⑤、Mantie Hood⑥的民族音乐学及其他学者的概论均组合两种模型。现代西方国家的民族音乐学有各种各样的学术上、方法上、地方上及概念上的专业，可是，大多数的学者还是认为民族音乐学应该是对全世界有价值及实用性的学科。不过，对一些亚洲或者其他西方以外的学者来说，既反对民族音乐学中所保留的西方民族中心主义因素，又重视西方学者研究"异文化"音乐的方向。

本论文要讨论两个基本的问题：一、美国及欧洲称作"Ethnomusicology"的这门学科是不是适合西方以外的学者的要求；二、我们怎么能把民族音乐学的国际性

---

① Erich. M. von Hornbostel and CurtSachs, "Classification of Musical Instruments", *The Garland Encyclopedia of Resdings in Ethnomusicology*, volume 5, Garland Publishing, 1990[1914].

② *Cantometrics*, University of Califonia Press, 1976.

③ *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964.

④ "Toward the Remodeling of Ethnomusicology", *Ethnomusicology*31(3), 1987.

⑤ *Theory and Method in Ethnomusicology*, Free Press, 1964; *The Study of Ethnomusicology*: *Twenty-Nine Issues and Concepts*, Free Press, 1964; *The Study of Ethnomusicology*: *Twenty-Nine Issues and Concetps*, University of Illinols Press, 1983.

⑥ *The Ethnomusicologist*, Kent State University Press, 1982[1971].

的理想与一个地区的音乐特征及学术传统结合起来。为了进一步讨论这两个问题，我们首先需要分析西方民族音乐学的一些特征（即我认为它和中国相当不同的研究方向，如：对异国文化的实地考察，多文化的音乐知识等）；然后简单的介绍一下西方及中国的新的音乐学术方向；最后再谈关于实现“真正国际性的民族音乐学”的一些可能性及困难。本文所讨论问题基于笔者多年来在中国文化里面各个地方的研究及教学工作，所以特别注意到中国音乐的情况。不过，标题上用“亚洲”两个字，因为我认为这类的问题很广泛：最明显的原因就是亚洲的国家差不多都有历史悠久的音乐研究的传统和文献资料，包括音乐的理论、历史、美学以及音乐与文化、思想、其他艺术的关系。

一、跨越文化(Crossing Cultures)

在《作为文化批评的人类学》(Anthropology as Cultural Critique)这本书中，著者说：“人类学界有一个很重要的观念，便是他们期待所有刚出道的人类学者都必须通过在异国的语言、文化、居住环境里进行田野调查的考验，因为，不管他们日后做什么，这种富有浪漫色彩的异国情调的民族志考察是所有人类学家们共享的经验。”①

人类学及民族学最相同的地方就是实地考察（田野工作）的重要性。而“浪漫的”民族志式的调查，对民族音乐学来说也是有意义的。现在，已经有不少研究本国音乐的亚洲及其他地区的非西方学者在美国或欧洲的大学里教民族音乐学，所以应该说，“研究第二种文化”的民族音乐学的定义已经是过去的概念了。不过，一部分学者还是认为研究“他者”是典型的民族音乐学。比如《民族音乐学导论》(Ethnomusicology：An lntroduction)的编著者 Helen Myers 就说：“现在的学生必须将他（她）自己置身于异国文化，完全融入其中，在那里呆起码一年或更长时间，去亲身体验该国音乐的各种不同情境。”②在他们看来，对民族音乐学的有些学者来说，实地考察越远越好，越苦越好。这好像是要通过一种“过渡仪式”(Rite of Passage)。不过，在美国，还有一部分人认为作为“文化局内人”的民族音乐学家不单是学者，而且还是本文化的发言者或推动者。从这类观点出发，作为“文化局外人”的学者可能会有信用或者权利的问题。

实际上，所有的民族音乐学学者都有局内与局外的因素。“文化局内人”(Cultural lnsiders)之间也有不同的民族、语言、方言、住地或者家乡。“音乐局内人”

---

① George Marcus and Michael Mj. Fisher, *Anthropology as Cultural Critique*, University of Chicago Press, 1986, p. 21.

② Helen Myers, *Ethnomusicology: An Introduction*. W. W. Norton and Co. 1902, p. 22.

(Musical lnsiders)之间也有很大的差别,如:基本音乐知识、对特殊乐种的知识、演奏水准等。另外,个人的特征及背景都会影响他的局内性或局外性,如:性别、年龄、宗教、经济条件或者教育背景等,都是有关系的因素。所以,在香港中文大学的民族音乐学大纲里,“中国人研究中国音乐”、局内与局外等这类广泛的问题还是非常重要。因为所有被调查的人民或者音乐,都存在着“他者”的因素。“局内”华人也有很多种类,因为有地域(比如说“香港人”、“北京人”)、语言(如“广东话”、“上海话”)或民族(如“汉族”、“壮族”)的差异。很多音乐家认为,不能演奏他们的乐种的人都是“音乐局外人”。对一个典型的演奏家来说,不会演奏的学者都是“门外汉”。

二、多文化音乐知识(Multicultural Music Knowledge)

一般的西方民族音乐学学者有两个共同的基本看法:全世界的音乐都平等,都值得研究;作为一个“民族音乐学家”,应该了解所有主要文化地区的音乐的基本知识。不过,所谓“基本”知识,应该包括多少文化的音乐?或者每个乐种应该学习到什么程度?到目前为止,民族音乐学的著作或论文里都没有说清楚。在美国,典型的民族音乐学研究生的课程包括地域广泛的世界音乐课,相当专业性的地方音乐课及引用很多地方音乐例子的民族音乐方法课。后来,当学生变成教师的时候,为了教别的地方音乐课或“世界音乐”这种内容广泛的课程,他们必须扩大自己的基本知识。假如我们翻阅三本“世界音乐”课本,[①]其中都会包括一些共同的文化区域(如:日本、印度尼西亚、印度、拉丁美洲、撒哈拉沙漠以南的非洲、北美原住民族)。可是,这些课本中所选的共同区域的“代表性”音乐则差别很大。不同音乐系民族音乐学课程里面的地方音乐课有更大的差别。终究,这类相当偶然的多文化音乐教育有什么目的或者价值?最基本的原因就是“文化相对主义”(Cultural Relativism)跟民族音乐学有很密切的关系。假如原来的“音乐学”把西方的古典音乐平等地当作是世界音乐系统之中的一种音乐,我们可能不那么需要一个“比较音乐学”或者“民族音乐学”。多文化的知识对于避免“民族中心主义”(Ethnocentrism)有很大的贡献,而且所有的文化都有这个问题(比如说,“汉族中心主义”也存在)。另外,最好的民族音乐学的学术成绩差不多都是从广泛的国际性的音乐知识发展出来的。要找到一种适合中国音乐及中国音乐研究的“中国的民族音乐学”是很自然的发展。但是,假如这个学术的方向变成“中国人只研究中国音乐”那么

---

① Elizabeth May, editor, *Musics of Many Cultures: An Introduction*, University of California Press, 1980; Bruno Nettl, editors, *Excursions in World Music*, Prentice-Hall, 1992; Jeff Todd Titon, editor, *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*, Schimer Books, 1992.

窄的意思，恐怕"民族音乐学"(Ethnomusicology)这个名称有基本的矛盾。

三、民族音乐学的一些新方向 (Some New Directions in Ethnomusicology)

用"Ethnomusicology"这个名词的第一代学者，尤其是 Nettl 及 Merriam，都结合音乐学与人类学的研究方法。最近几年，特别是在美国，人类学的倾向所占的位置越来越显要。Peter Manuel 认为："现在的趋势是民族学的研究往往比音乐学的分析受到瞩目，而这些民族学的研究常较倾向人类学而较偏离音乐学。在某种程度上，人类学倾向的研究之所以较受重视的原因，在于它们通常可读性较高，较容易为人接受，因此读的人也较多。"[①]在 1995 年美国民族音乐学学会的年会上，特别邀请的讲座者 Nazir Jairaxbhoy 说，他认为这类的趋势像一个"钟摆"(Pendulum)[②]：过一段时间以后，可能它往音乐学的方向摆动。有人特别提到 Jairazbhoy 关于印度音乐的著作[③]是音乐学观点的代表作。Manuel 认为这部著作虽然很"光辉"(Brilliant)但却有些"奥秘"(Esoleric)，他认为，相比之下，Steven Feld 关于巴布亚新几内亚音乐的著作[④]比较"易于接近"(Accessible)，所以读的人相当多。

从另外的观点，有的学者认为民族音乐学与音乐学越来越可和谐共存。Regula Qureshi 说："虽然在认知上音乐学学者与民族音乐学学者存在着许多基本概念上的差异，音乐学学者——而非人类学学者——近年来已逐渐开始接纳民族音乐学学者及他们那种不强调历史观的研究方法。这种学术上的共存也使得民族音乐学学者逐渐采纳音乐学学者的某些研究取向。"[⑤]

在许多不同的讨论场合。民族音乐学的近来或未来的方向是让人激动的题目。一个代表性的争论是发表在《电脑通讯学报》上的"民族音乐学研究文摘"(Ethnomusicology Research Digest)在这篇文章中作者 Terry Miller 提到两个书评：评论者的意见是在方法论上，两本书很弱，所以价值不大。Miller 的意思是："让我感到困扰的是，目前有些学者在评价其他学者的著作时往往呈现一个趋势……那便是所谓'学术正当性'的趋势，而我觉得这个趋势现在正充斥着我们的

---

① "New Perspectives in American Ethnomsicology". *TRANS* 1：*Transcultural Music Review*，June 1995.

② "The 1995 Seeger Lecture：From the Inside Out(er) Issues in Ethnomusicology."

③ *The Rags of North Indian Music*：*Their Structure and Evolution*，1971，Faber and Faber.

④ *Sound and Sentiment*：*Birds*，*Weeping*，*Poetics*，*and Song in Kalui Expression*，1990，University of Pennsylvania Press.

⑤ "Musical Anthnpologies and Music Histories：A Preface and an Agenda"，*Journal of the American Musicological Society* 28(3)，1995，pp. 331—342.

学界，只要某位作者在文章中没有援引某某理论典范，他的文章便被视为在方法论上过于薄弱……某位作者若在文章中未引用某种方法学上的理论，有时便会惨遭打入十八层地狱的厄运，被批评为‘只不过是描述’(Description)而已，或‘只不过是民族志罢了’。”[①]他继续说他怕民族音乐学能变成一个“Babel 塔”，因为大家说相互难懂的术语，另外一个学者回答保卫“理论性”及“解译性”的研究方法，又认为很多“地方音乐专家”的观点非常窄。还有一个学者 Richard Widdess[②] 说，大家提到的“理论”好像等于现在受欢迎的“文化理论”(Cultural Theory)，可是实际上，“理论”的意思应该是我们所研究的文化里面的演奏家所用的概念和词。

对西方以外的学生或者学者来说，这类的争论可能很难理解。对教民族音乐学的教师来说，我觉得这类的争论是不能容忍的。民族音乐学的读者都会曾经碰到很多不熟悉的外语及术语的生词，包括各个地方的本地分类法及概念。民族音乐学本来就是一个多专业的学科，所以有的论文的音乐专业性比较强，有的用社会科学或者人文学科的新研究方法，当然是很自然的情况。

从另外的角度看，民族音乐学和别的学术专业之间的合作越来越多。最近几年来，民族音乐学者比较注意音乐历史，同时，音乐学者比较重视音乐与文化的关系。历史学与人类学的合流也影响民族音乐学。Timothy Rice 改革 Merriam 的民族音乐学模式的关键就是要加上“历史上的过程”(Historical Processes)，而且他的新模式是从人类学家 Clifford Geertz 的概念发展出来。[③]

谈到西方民族音乐学方向的时候，我们也应该提到现代新“比较音乐学”。除了 1991 年出版的《比较音乐学与音乐人类学》(Comparative Musicology and Anthropolgy Of Music)[④] 这本书之外，还有不少的学者用比较的研究方法论。Thomas Turino 在其著作的“比较研究法说明”中提到 Merriam 及 Nettl 的名字，而且他的概念跟这些前辈的思想完全吻合，他说：“比较研究在某个程度上可以是好的，因为它能让我们接触到从其他角度出发的一些观念、论述(Discourses)和经验，让我们借此拓展思考的空间。在我看来，这正是民族音乐学的一个重要目标，也正是我这本书想要达成的一个重要目标。”[⑤]

---

① “Confessions of an American Ethnomusicologist”, *Ethnomusicology Research Digest* 154, 1994, Jine 55—133.

② “Scholantic Correctness”, *Ethmomusicology Research Digest* 155, lines 17—58.

③ Timothy Rice, “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”, *Ethnomusicology* 31 (3), 1987. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, 1973.

④ Bruno Nettl and Philip V. Bohlman, editors. *Comparative Musicology and the Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, University of Chicago Press, 1991.

⑤ Thomas Turino, *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*, University of Chicago press, 1993, p. 6.

早期比较音乐学学者的兴趣及研究范围很广泛、很国际性，可是现代的比较音乐学的规模相当小，相当可行。比如说，刚才提到的 Turino 的著作，其中的比较对象是同一个乐种(秘鲁的排箫音乐)在山村及城市等不同场合。

西方民族音乐学里面的比较研究很多，可是比较不同的音乐文化的音乐学或音乐研究方法还是相当少。我们西方学者对非西方国家的音乐特征及作曲法的知识越来越多，可是对非西方国家自己的音乐学术的知识还是很初步。已经有不少译阅过来的非西方国家的音乐研究出版物(最多的是印度尼西亚①和韩国②的论文)，可是西方学者要找到新鲜的方法论的时候，他们比较习惯于吸收西方的其他学科的概念，而且，非西方的其他文化的音乐研究概念的影响还是比较小。西方的民族音乐学者已经了解到非西方国家音乐研究的传统，比如，Bruno Nettl 就举了印度的例子，可是他也承认我们西方的学者还没有深入地了解他们的音乐研究法。如果说西方学者还没注意到用英文写成的那么多的印度音乐学，他们对中国的音乐研究法就更不熟了。

在中国，"民族音乐学"这个名词的来源是借用了已经存在的日文翻译的英文词"Ethnomusicology"。不过，民族音乐学在中国已经有它的复杂的历史发展，这个历史发展已经有很多学者讲过。在这篇论文里，我只想提到它跟西方民族音乐学相当不同的几个方面：第一，大多数的中国民族音乐学学者只研究本国的中国音乐；第二，西方音乐以外的多文化的音乐课程比较少；第三，很多中国学者做过长期的实地考察，可是因为大多数音乐研究工作是在音乐学院或者艺术研究所，直接的人类学的影响还是比较少；第四，学术工作与音乐表演比较分离，所以为研究而学音乐演奏的方法不太普遍。

四、走向真正国际性的民族音乐学
(Towards a Truly Multicultural Ethnomusicology)

民族音乐学的研究生在香港，像在别的地方一样，有很多不同的教育背景及音乐背景，也对西方的民族音乐学持不同的态度：有的人根本不熟悉，有的人已经读过民族音乐学而且很有兴趣继续读，有的人则对民族音乐学持怀疑态度。在教民族音乐学研究班时，我和学生及同事讨论，讨论后再读民族音乐学的文献，上面提到的问题常常出现。不过，有问题不等于没价值。比如说，在研究自己文化的音乐

① Judith O. Becker and Alan H. Feinstein, editors, *Karawitan: Source Readings in Javanese Camelan and Vocal Music*, 3 Volunes, University of Michigan Center for Southeast Asian Studies, 1984, p. 88.

② Lee Hye-ku, translated by Robert C. Provine, *Essays on Korean Traditional Music*, Royal Asiaic Society, Seoul Compaster Press.

时，“局内”与“局外”的问题还是非常重要，只是它们的范围比研究外国音乐的更小，研究“无文字文化”(Non-literate Cultures)音乐的方法还是适合研究亚洲文化的音乐，只要加上学习本地文化的书面资料。在香港或者别的华人社会，民族音乐学的教学大纲当然要重视中国音乐，所以不可能像美国那么“多文化性”。不过，我个人的看法是，一个民族音乐学教学大纲的非常重要的目的之一，不管在亚洲、美洲、或者别的地方，就是要超越音乐上的民族中心主义。

假如民族音乐学的学生能掌握西方及中国的两个音乐研究方向，已经就有了初步的“双文化”的民族音乐学。实际上，西方的民族音乐学与中国的音乐研究(不单是民族音乐学，也包括很多“民族音乐理论”或者“音乐学”的学术工作)已经有不少共同的地方。中国文化之内的比较研究，比如说“地方色彩”的概念，很像西方的新比较音乐学的方向。西方的学者有兴趣把音乐历史学及实地考察融合在一起，可是中国的学者已经经常结合历史及现代实践两个方面。实地考察也是中西文化的学者的共同经验。因为中国本地的音乐学已经很发达，西方民族音乐学的人类学因素可能是对中国音乐研究最有价值的地方。在现在的西方的民族音乐学界，有的学者比较轻视“音乐声音”的研究方向，可是连所谓“人类学派”的学者，从 Alan Merriam 到 Authony Seeger 都讲得很清楚，他们认为音乐声音(Music Sound)音乐行为(Musical Behavior)及音乐概念(Musical Concepts)三个方面是分不开的，也都是必不可少的方面：

“音乐成品与其生产过程中的行为是密不可分的，而行为虽然在理论上与其背后的观念有所区别，其实两者是密不可分的。透过学习将成品又回归于观念的这个过程，又将这三者紧密结合起来……若不知其一便不知其二；若不认识其中某一部分，便无法瞭望全盘。”①

“有关音乐可脱离演奏及听众而独立存在的这类错觉，往往导致许多混淆的争议，并使人误将民族音乐学分为两派，一派着重分析声音本身，另一派着重分析音乐的社会文化因素……有些研究只着重演奏者、听众及其行为，却有时完全忽略了他们所制造或欣赏的声音。”②

民族音乐学兴起的原因之一，就是要战胜正统的音乐学的限制。现代的民族音乐学学者的训练和音乐学很不一样，因为它包括记谱、实地考察及多文化音乐的课程，这类的区别已经有很多学者讨论过。不过，民族音乐学和正统的人类学的区别也值得谈一下。第一，民族音乐学学者与所谓“信息提供者”(Informants)之间的关系比较平等。Bruno Nettl 认为，这类的人(指信息提供人)实际上是我们的

① Alan Merriam, *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964, p. 35.

② Anthony Seeger, "The Ethnography of Music," *Ethnomusicology: An Introduction*, 1920, p. 89.

“主要的老师”(Principle Teachers)[1]。因为音乐有它本身的特点,很多学者通过学习表演(演奏)来作他们的研究。一般的人类学家没有办法参与到这种程度。第二,现代的民族音乐学已经离开“西方学者研究异文化”的旧概念。有不少亚州、拉丁美洲、非洲或者其他地区的非西方学者已经在美国或欧洲教民族音乐学。实际上,民族音乐学在西方文化中已经开始变成一个国际性的学科。

最近几年来,很多西方学者,包括人类学家和民族音乐学家,很注意民族中心主义、殖民主义帝国主义的遗存问题。实际上,现代的“后殖民”概念是西方学者反映他们自己创造及流传的学术上的“危害”。这类概念及结果的新“文化理论”或者“评价理论”的方向值得引起所有音乐学者的关注。不过,有一部分西方学者,包括民族音乐学家,很强调现在受欢迎的文化理论,也劝大家都要用新的方向及术语。我个人的意见是,这样的态度太过分,也有一些学术上的帝国主义的因素。

这篇论文目的是要提出一些问题,而不是要推销个人的民族音乐学概念。我觉得西方的民族音乐学和中国的音乐研究已经有很多的共同方法、兴趣和问题。假如有一些西方的学者忽视音乐声音的因素,也有中国学者不够注意音乐的行为及演奏者自己的概念;假如把民族音乐学分成“音乐学派”和“人类学派”,那么,两个派别都是不完整的学术方向。民族音乐学的历史上,最有贡献的学者都有各种各样的教育背景、音乐背景、兴趣及研究方向。假如我们的民族音乐学要继续演变及发展,我们的思想要更加开放,而且研究范围要更加宽广。一个真正国际性的民族音乐学不仅要包括很多不同的方法和理论,也应该多注意不同文化的学者及他们的音乐研究方法及传统。

(原载《“中国音乐研究在新世纪的定位”国际学术研讨会论文集》,人民音乐出版社,2002)

[1] “In Honor of Our Principle Teachers”, *Ethnomusicology* 28, 1984, pp. 173—185.

音乐史学与民族音乐学论域的交叉

项　阳

音乐史学与民族音乐学是两个学科，这在音乐学界有着比较一致的看法与认识。在中国，前者概念相对比较固定，后者真正作为学科来讲，还应该是 20 世纪 80 年代以后的事情，直到现在依然在不断发展完善之中。

这两个学科其最大的不同在于前者主要是借助于文献学、考古学、形态学等相关学科来探讨音乐文化发展的历史脉络，是在探讨音乐文化的历时结构；而后者的研究对象主要是存活在民间的音乐形态及其相关的文化意义，其研究主要是在音乐文化的共时结构上展开。一个纵、一个横，各自有不同的论域，似乎没有什么交叉，然而，在研读一些学术论文之时，我们却很难给它们一个确切的定位，究竟其在学科研究上属于音乐史学还是民族音乐学？问题不可回避，其实，这是两个密不可分学科的论域交叉问题。

一、中国音乐史学研究

一、通史研究

20 世纪，通史研究作为一门独立的学问全面梳理研究，应该从叶伯和的《中国音乐史》开始。20 世纪上半叶先后有童斐、郑觐文、许之衡、萧友梅、王光祈、杨荫浏等人的著作问世，及至下半叶前期，又有沈知白、夏野、廖辅叔等先生的专著。以上著作虽各有侧重，但均属通史性质的专著。20 世纪下半叶的后期，多位学者的中国音乐通史著作问世，有些属于研究型的著作，有些则是教材型的汇总，在某些方面都有新意，但总得说来尚未脱离杨荫浏先生的《中国古代音乐史纲》和《中国古代音乐史稿》的框架。杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》成为阶段性通史性质著

作的学术高峰。经过了一个世纪，几代学者的不懈努力与探索，我们终于建立起中国的音乐史学。

通史基本的框架是按朝代纵向与横向展开。著述者一般不会遗漏各个朝代新出现的一些音乐文化现象，但却容易忽略某一事物或者问题的连续性和演化的层面，有些问题也仅仅是提到而没有深入，甚至在一些重要的问题的认识上存在着一定的局限性。如(1)宗教音乐文化的归属层面，傩仪到迎神赛社仪式的探究；(2)对乐种与音乐形态演化关系，诸如鼓吹乐和大曲的探讨；(3)音乐制度与机构的功能对音乐传承的关系等等，均显现出对演化层面认识的不足。中国传统音乐的中心特征的律调谱器曲诸方面，都有太多需要解决的问题。

二、专题史研究

专题史研究始于20世纪上半叶的中国，与通史的研究先后展开。它是对音乐史上某一层面、类别的具体观照，用功专深。王国维的《宋元戏曲史》和孔德的《外族音乐流入中国史》，应该是早期专题性质的音乐史。20世纪80年代，黄翔鹏先生提出一段时间内不再写通史，而着重研究问题，侧重专题史和断代史的研究，这无疑是具有战略性的思路。

20世纪下半叶，多部专题史著作相继问世，许多属于填补空白之作。诸如《琴史初编》、《琵琶史稿》、《古乐发隐》、《三弦艺术论》、《中国弓弦乐器史》、《中国音乐教育史纪年》、《中国上古出土乐器综论》、《中西音乐文化交流史稿》、《中外音乐交流史》、《中国少数民族音乐史》、《敦煌壁画乐舞总录及研究》、《中日音乐交流史》等等，这些专题史相对于通史说来，对某一领域研究的具体与深入，认识上有所突破。

三、断代史研究

就断代史而言，日本学者岸边成雄先生的《唐代音乐史的研究》是一个成功的范例。李纯一先生的《中国音乐史》(先秦分册)以及其后的《先秦音乐史》成为中国人研究断代史的先声。河北教育出版社即将出版的多卷本的《中国音乐史》，以通史的方式写作，但由于是每一位学者对自己多年研究的断代独立成书，所以较音乐通史应该有新意。我们注意到，近年来多位学者主攻某一断代，这将有助于研究的深入。

不管怎样，中国音乐史研究的确已经开始有了新的变化，研究者的思路拓宽了，知识结构调整了，材料的挖掘深入了，虽然许多专著还没能够脱离杨史的框架，但就具体问题说来，无疑是有了新的深度。

四、音乐史学的研究方法

近20年来，学者们在研究之时特别注重方法论的指导且各有专攻。多位学者研究的学术侧重点不同，有的学者注重乐学乐调、有的注重律学、有的重在古谱、有的专研乐器等等。在研究方法上，有的侧重文献学、有人侧重考古学、有人侧重文字语言学、有人侧重地理学。以上所云仅是说侧重，其实大家在研讨时都不会仅仅

只用一种方法，而是注重对一个研究对象采用多种方法进行综合研讨。就音乐史研究说来，我们看到，既有横向、亦有纵向，而且还注意了从现实存在的音乐活化石中对历史上的音乐现象进行逆向考察。正是有了这些方法，使得中国音乐史学的研究不断开拓新的思路和领域，从不同的角度和层面对中国音乐历史文化全方位的进行综合研讨，从而有了许多交叉学科的新成果。可以说，这二十多年来音乐史学之所以有长足的、突破性的发展，主要是多学科的研究方法导入的结果。

二、民族音乐学研究

20世纪下半叶，音乐工作者们在艰苦的条件下深入民间做了大量细致的工作，主要是对存活在民间的多种音乐形态和作品进行调查采录和综合研讨，从而使得中国音乐文化在转型之时有现实的保存。仅以中国艺术研究院音乐研究所为例，收集采录的全国性的民间音乐时长达数千小时。对于具有时间艺术特性的音乐而言，这些原始音响资料的重要性自不待言。虽然在三四十年代王光祈成为比较音乐学东方第一人，在20世纪80年代之前，我们传统民乐的研究方法仍有较大局限性。以至于有一个说法，即在《中国音乐词典》编纂的过程中，各地对各种音乐形态特征性的描述竟然是大同小异，如此丰富的中国音乐竟然是“千人一面”。导致这种状况的原因主要在于研究方法上的局限，没有从多层面作深入细致的分析，看不清其特色究竟是什么，最后只好将典型性的旋律附上以求来者。这好比人不借助于水或是镜子等物品就看不清自己的容颜一样，比较音乐学的研究方法实际上并没有在中国很好地得以发展。

进入20世纪80年代，音乐学界如同整个学术界一样开始了新的变化，最为要者在于多学科研究方法对传统研究思路的冲击。翻开20世纪80年代中期的音乐学术期刊，有许多对学科的介绍，诸如“音乐民俗学”、“音乐民族学”、“音乐考古学”、“音乐地理学”、“音乐形态学”、“音乐社会学”、“音乐文化学”、“音乐人类学”、“音乐美学”、“音乐哲学”等等，开拓了人们的思路，也延展了传统音乐的研究领域和范围，音乐学的研究开始真正走上了多学科交叉与综合的道路。

以上这些学科将音乐与相关学科相结合，从一个新的视角对音乐文化进行研讨。锁定一个研究对象，如果仅仅从一个角度或层面进行研究是远远不够的，这就好比绘画，只有多个层面的组合，才能使所描绘的对象立体化。每一种研究方法实际上就是一个切入点。对于一个研究对象，锁定多个切入点对其进行综合研究，才能够更加深入，认识上也会更加到位。当然，这要视具体的研究对象而采用具体的研究方法，不能千篇一律。其实，即便是从一个角度切入的研究，也不会仅仅使用一种方法，必然要综合交叉。换言之，这些学科只是侧重点不同，而绝非是单线思维的表现，这已经是现代学术研究的大趋势。这种现代学术研究的大趋势明确了

立体交叉研究的重要性，同时也对研究者的知识结构提出了新的要求。

美国与欧洲的音乐学教育，特别是研究生层次以上的教育，主要是在综合大学中，综合大学多学科的优势对学生综合素质的提高有极大的好处。著名的音乐家萧友梅、王光祈、赵元任哪一个不是在综合大学里获得博士学位的呢？虽然，中国目前有些师范院校和综合大学也设置了音乐学专业（主要是在研究生阶段），但相比较而言，音乐学教育主要还是在专业音乐院校之中。音乐院校对音乐的技巧技能非常重视，音乐理论学科教学的力量非常之强，这是毫无疑问的；然而，音乐学专业显然不能仅仅局限于音乐专业理论自身，这已经为多年的教学研究实践所证实。音乐院校的学生多是将音乐作为一门艺术来学习的，而音乐学的观念则要宽得多，音乐既是艺术，更是文化的有机组成部分。我们既要对音乐形态自身进行深入研究，也要研究音乐在社会中的文化意义。音乐院校的教学中，“研究音乐在社会中的文化意义”方面的局限性便显露无遗。局限何在呢？主要是与音乐研究相关的多学科知识的匮乏，从课程设置上无法满足研究中国传统音乐所需的文字学、文献学、训诂学、音韵学、考古学、社会学、文化人类学、民俗学、民族学、方言学、历史学等知识。音乐院校可聘请综合大学相关专业教师兼职授课；或设定学分，与相关学校达成协议，将学生送出去学习，以此来突破自身的局限。现在许多学校已经采取了学生跨系、跨校选修，学分相互承认的做法，调整知识结构、扩展知识面，打好基础，适应各种必需的研究方法。无论是音乐史学还是民族音乐学，都有知识结构调整之必要，课程设置也必须适应这一变化，如此，才会使音乐学研究有整体的提高。我们看到，知识结构的调整，学科研究方法的交叉，的确已经拓展了研究的领域，产生了一些新的认识，许多以往所没有涉及的学术层面的研究正在展开，逐渐改变人们以往对学科认识的原有观念。

目前，世界上民族音乐学学科的发展一般有两种类型，一是作为音乐学的民族音乐学（musicological ethnomusicology），一是作为人类学的民族音乐学（anthropological ethnomusicology）。两者之切入点不同，研究的重点也不尽相同。前者是研究文化中的音乐，后者则是注重从音乐本体到音乐文化，但应该说目标是一致的。专业音乐院校更注重音乐学层面的民族音乐学，这也是优势所在。但不可回避的事实是，由音乐本体向外扩展来认识音乐文化，这也需要多学科的知识。如果说，专业音乐院校更适合音乐学的民族音乐学研究，那么，综合大学和师范院校的优势则体现在作为人类学的民族音乐学研究领域。其实，民族音乐学的这两种类型都应该是综合研究。

任何一种学科，都有观念与方法上的调整与完善的过程，而不会是一成不变的。民族音乐学这一学科其初始阶段应该是比较音乐学，强调的是非西方专业音乐以外的各国民间音乐的研究，而且在其初期尚排斥历史音乐学的层面。当这种学科从欧洲到美国发展成熟之后，依然是这两种观念在起着主导作用。民族音乐

学的定位是存活在民间的活生生的音乐形态和作品，利用实地考察的方法，强调社区与田野工作，强调主位观与客位观[①]，强调局内人与局外人的观念[②]，实际上是将音乐置于大文化的背景之中进行综合考察，音乐本身就是文化的有机组成部分。音乐既是艺术，更是文化。随着研究的不断深入，以往的理念就有些矛盾，或称在研究中有仅用原先的方法所看不清楚、不能解决的问题。在横向多面的研究之时，我们也要注意到事物发展的演化脉络，如此，才是真正意义上的综合、立体研究。令人欣慰的是，民族音乐学的学科理论正在产生变化，民族音乐学研究越来越多的重视以往所排斥的历史音乐学层面[③]，历时观甚至成为民族音乐学研究的主流。这种变化的实际意义就是对活的音乐形态进行共时研究的同时关注其历时发展演化的脉络，呈现出横纵交叉、全方位的综合研究思路。在学科细分的情况下，作为研究方法是可以互通共用的，当然，就方法而论要视研究的对象的不同，切入点的不同而在研究方法上有着不同的侧重。如此说来，我们更愿意采纳变化以后的民族音乐学的理论观念。这正是中国传统音乐研究中所需要的方法论。在有着数千年文明历史、传统积淀如此深厚的中国，采用民族音乐学的研究方法更应该注意到历史音乐学的层面。若不如此，许多音乐文化现象是很难解释清楚的。

就鼓吹乐说来，几乎所有的音乐史书中都是在秦汉之时介绍，其后则很少说到其演化关系。然而鼓吹乐从当时的军乐慢慢发展，在隋唐时代成为国家太常寺中设置一个专门乐署所管辖的音乐品种，再后成为全国性的、不仅仅在军旅中使用的音乐形态。明末清初的大学者顾炎武写到："鼓吹，军中之乐也，非统军之官不用。今则文官用之，士庶人用之，僧道用之。金革之气，遍于国中，而兵由此起矣。"[④]鼓吹乐在此时已经成为文官、僧侣、士庶皆用的全国性的大音乐种类。至于其后在民间有着不同称谓的"吹打乐"、"锣鼓乐"、"笙管乐"，甚至"丝竹乐"中的许多乐曲，都应该视为鼓吹乐的演化，要不然这诸多所谓乐种之中同名同曲、同曲变异的现象就很难解释清楚。现在人们多以为用唢呐作为主奏乐器的就是鼓吹乐，讲那是吹鼓手的专利。然而，鼓吹乐在秦汉时的主奏乐器是排箫、笙、角，汉魏以下又加入了筚篥、笛等等旋律乐器，与打击乐器组合而成。唢呐成为鼓吹乐的主奏乐器是元、明以下的事情；可见，笙管作为鼓吹乐主奏乐器的组合是在唢呐没有进入鼓吹乐之

---

① 主位观(emic)、客位观(etic)，民族音乐学田野工作方法论的一对观念。

② 局内人(insiders)与局外人(outsiders)为民族音乐学田野工作方法论的一对观念。

③ 2000年夏天美国韦斯利大学的郑苏博士在中国音乐学院讲学以及2002年冬中国艺术研究院音乐研究所薛艺兵博士的讲座都对这个问题有明确阐释。笔者了解到西方民族音乐学的学术新动向后，更觉得音乐史学与民族音乐学论域与研究方法上的交叉乃是国际上研究近年来的趋势也！

④ 黄汝成：《日知录集释》(卷五·木铎)，岳麓书社，1994，第168—169页。

前。当我们注意到乐籍制度①层面对鼓吹乐的重要影响,辨清目前许多乐种在历史上的渊源及演化关系就不困难了。其实,目前所谓十番锣鼓、十番鼓、苏南吹打、晋中笙管乐以及多种以地方命名的吹打乐、鼓吹乐都应该是鼓吹乐大乐种之下的变异形态,或称是鼓吹乐在各地称谓的变异而已。如果我们不去了解历史,又怎能够将现存民间的多个所谓乐种之一源的关系搞清楚呢?又怎么能将现今“活化石”的本来归属看明白呢?这样的事例是非常之多的。我们现存民间的多种音乐形态其实都可以在历史上找到渊源关系。现在民间所存有的大量乐曲,在历史上的归属如何,究竟是属于宫廷、民间、宗教、文人,也需要探讨清楚。如果不注意这些问题,民族音乐学研究就成了无源之水、无根之木,成为隔断历史的一个个孤立现象。因此,我们既要对存在于民间的传统音乐形态进行音乐学分析,看到现今传统音乐在各地的存在方式与现实称谓,也要回溯以往,从历时的层面将其纳入中国音乐文化传统的大框架中加以考量。

音乐学家郭乃安先生有一个著名的论点,即:音乐学,请把目光投向人。他指出:“音乐作为一种客观的存在,当然可以而且需要从各个不同的角度对它进行独立的研究。没有这些研究,就极大地限制了我们对于音乐的理解。但是,如果排除人的作用和影响而做孤立的研究,就不能充分地揭示音乐的本质。因为音乐既是为人而创造的,也是为人所创造的,它的每一个细胞无不渗透着人的因子。”②我们不应该仅仅把音乐看作一种孤立的东西,而应特别注重由人创造和为人创造的层面。既然音乐是文化的有机组成部分,我们既要研究音乐本体,又要综合研究由人所创造的音乐文化;既然是文化,则仅仅就本体进行研究是远远不够的。应该从乐人(音乐的创造者)、社会制度和音乐本体相结合的角度全面研究。

三、坐标系中的音乐史学与民族音乐学

在中国,对传统音乐文化进行综合研讨时,至为重要的是要在头脑之中建立起一个坐标系,即明白每一种音乐形态的历史与现实定位。音乐史主要应该是从历

---

① 所谓“乐籍制度”,即从中国的北魏时期直到清雍正年间所存在的官方管理乐人的一种制度。进入乐籍者一般由三种人组成,这就是刑事犯罪人员的眷属、阵获俘虏和因政治而获罪的各级官员的家人。由是形成了一个“专业贱民(罪民)乐人”群体。官府将这一群体以另册归之,服务于宫廷、王府、地方官府、军旅、寺庙等地,分别以乐户、营户、工乐、乐人、女乐、官鼓手、寺属音声人等称谓称之,这一群体成为礼乐和筵宴俗乐的主要承载者。正是这种延续一千又数百年乐籍制度的存在,导致了中国音乐文化传统主导脉络方面在这漫长的岁月里自上而下或称自下而上存有诸多的一致性。请参见拙著《山西乐户研究》,文物出版社,2001。

② 郭乃安:《音乐学,请把目光投向人》,载《中国艺术研究院音乐研究所音乐学文集》,山东友谊出版社,1994,第684—694页。

时的角度对历史上曾经发生过的种种文化现象进行研讨，同样可以从现存民间的音乐形态中结合实地调查的结果进行逆向考察，因为，我们所生存的时代的确有历史的孑遗物——“活化石”。从现存的积淀形态中去回溯历史，不失为音乐史研究的一种好方法和手段；就民族音乐学说来，在研究存活在民间的种种音乐形态、作品与其承载的文化内涵之时，必须注意到历史音乐学的层面。在中国无论是研究音乐史学还是民族音乐学，以上纵与横的层面是不可分割的，只是根据研究对象的不同有所侧重而已。为要者，是把握好学科的细分与研究方法上综合全面的关系。

翻开20世纪80年代之前的传统音乐研究论著，最大的局限就在于就事论事者居多。也就是说过多注重音乐本体自身，只针对压得扁平的现存音乐形态——“这一个”进行研讨，既缺少横向比较的层面，也缺少历史音乐学的层面，看不清楚其特征与演化过程。

民族音乐学是研究存活在民间音乐形态的学科理论，是对传统音乐文化的考察。20世纪下半叶后期，在社会变革文化转型之时，国家启动“集成志书”重点工程，经过20余载的大兵团作战，抢救性的挖掘保存了巨大的音乐文化遗产。这么多的作品并非是过去时态，而是在民间依旧存活。它们被收集整理出来，让目前所有的传统音乐的教科书都相形见绌。值得注意的是，这些的音乐作品真正进入我们音乐院校教科书的少之又少，人们对这些作品的认识还处在相当低的层次上。换言之，目前只是将这些作品记录下来而已，真正意义上的研究可以说尚未开始。因此，我们必须对中国传统音乐文化重新认识。

在我们的教科书中，在对一些音乐形态不了解其源流脉络的情况下，往往将“一个东西”肢解为好像没有什么内在关联的数个东西。如果只是对传统音乐被压缩之后的平面进行研究，是很难搞清楚其内在关联的。好在民族音乐学的理论发展到现在，已经开始注意到以往理论的局限与不足。这实际上是对理论体系的完善，而这种完善之后的民族音乐学理论才真正适合于我们对中国的传统音乐文化进行研究。

民族音乐学作为一种方法、一种学科理论，在学习研究思考的过程当中，要关注这个学科的演化过程，注重完善之后相对成熟的理论。学科要发展，认识与理解当然要跟上。发展完善之后的民族音乐学其实应该是纵与横两条脉络的综合体。将一个对象进行综合研讨之时，既要注意到音乐本体的层面，亦要关注这个层面上与音乐文化相关的东西，仅仅如此还不够，还必须对一些存活在当下的传统音乐文化现象从历史音乐学的层面进行梳理，只有这样，才能够理清和把握住中国传统音乐文化的精髓。

其实，最近出版的教科书已经显现出学者们理念的变化。就中国传统音乐说来，几乎每一章节都有对其历史的追溯(是否到位还有待进一步探讨)。如果说到其“界线”和“度”的把握，应该看其研究的侧重点。就一个研究对象说来，既然研讨

是综合性的，则应该在不同的章节中体现出不同的侧重，有纵有横，借助于多学科的研究方法而形成织体式的研究框架，构成一个研究整体。

是否因为研究的是音乐历史就不应该注重存活在民间的东西呢？这一问题恰恰反映有些学术研究的局限所在。比如说，我们在研究远古时代音乐的时候，也可以用一些直至20世纪初叶依然在原始社会边缘徘徊的活生生的资料对其进行佐证。80年代中期冯洁轩先生对“乐”字的新解就采用了西南边地少数民族围绕图腾木桩跳舞的材料以证“乐”字为形声；罗来国先生亦从湖北潜江地区现存的民间音乐文化中论证《离骚》与越文化之关系；新疆木卡姆音乐的研究可以作为历史上大曲形态研究的具体参照。中国音乐传统活化石的研究对认识和了解历史上某些音乐形态的本来面目颇有助益。凡此种种，都可以说明的确是有一种介于音乐史学和民族音乐学之间侧重点不同，却密不可分的研究方法。

作为音乐学目下的两个相关学科的音乐史学和民族音乐学(传统音乐研究)，两者在研究方法的运用上各有侧重，但方法论却是可以互通的。这对研究者提出了更高的要求，侧重文献研究者应该考虑是否可以从实地考察材料中得到佐证、支持；侧重田野工作者，看不清存活在民间音乐形态源流脉络时，则应考虑文献、考古等多方面历史音乐学材料的支持。前者要求增加实地考察的能力，或者说多注意实地考察中第一手资料的应用；后者则要求在对音乐本体、音乐文化进行实地考察的基础上回归历史的本原，全方位考虑，这样才会相得益彰，使我们的音乐学研究迈上一个新的台阶。

作为时间艺术特性的音乐，的确不像美术、建筑那样可以欣赏到由古人创造的作品，以至于许多人认为中国古代音乐史是一部哑巴音乐史，其实，传统是一条河流：随着时间而流变的中国音乐可以比作从远古一直流到现在的大河。如果说吴淞口的入海处是这条长江的今天，我敢不限次数地再三宣布：这里的宽阔江面中有的是来自源头、来自金沙江等地的活水。既然是河流，即便是从某一部位取水，其内涵的丰富性定会显现出来，这要靠我们在掌握了多学科知识之后对其成分进行具体而全面的分析。

综合、立体的研究是一种趋势，无论音乐史学与民族音乐学侧重于哪一个层面，研究方法都不会是单一的，具体问题应做具体分析，以确定合适的研究方法与手段。音乐史学与民族音乐学在论域和研究方法上的确存在着诸多交叉的成分，我们应该拓展思路，不必太在意何为“史”、何为“论”，要充分重视这种史论结合、纵横交错、全方位进行研讨的方式方法。面对两者论域和研究方法的交叉，解决更多的学术问题才是我们的本意。

(原载《新疆艺术学院学报》，2003年第1期)

仪式环境中的道教音乐

刘　红

以往对道教音乐的研究一直带有某些片面性，主要体现在两个方面：其一，单纯地视道教音乐为"音乐"。因此，部分研究者眼中的道教音乐，是"音乐现象"而非"宗教现象"（或说"文化现象"）；其二，因为道教音乐被视为"音乐"，忽略了这一"音乐"赖以生存的"道教"环境。笔者认为，道教音乐是体现在道教信仰行为之中的仪式音乐，不充分关注仪式环境和背景的道教音乐研究即是一种片面的研究。

诚然，对道教文化的研究，不同的领域或不同的专业，其研究的重点与专长应该有所不同。道教音乐的研究侧重于音乐方面的考察与分析理所当然，顺理成章。问题是，专题性（专业性）的研究，能在多大程度上体现"道教"的固有特征，这是不应该因专业局限而出现片面性的。

因此，本文①拟将道教音乐放置在道教仪式这一特定环境中予以观察分析，从"仪式"与"音乐"的关系中，体验道教音乐的某些行为特征。

一、关于道教音乐的概念

如果只是将道教仪式中出现的音乐现象，以"道教音乐"作称谓，道教音乐这一名称是成立的。但若用"音乐"的概念和定义来解释这一属于宗教活动的仪式行

---

① 笔者曾在一篇文章《道教科仪音乐所究之概念和方法讨论》里提出，道教音乐研究者在相关研究中，应注意道教科仪音乐的本体是如何反映其仪式核心的问题，本文可视为该文的延伸和补充。在撰写本文之前，笔者刚刚与香港中文大学音乐系曹本冶教授合作完成了《道乐论——道教仪式的"信仰？仪式行为？仪式中的音声"三元理论结构研究》一书（2002 年 5 月），文中某些观点为笔者与曹教授的共识，相关内容引自该书第四章。

为，从某些层面上看，不仅“名”不符“实”，而且这一仪式行为的某些方面与“音乐”毫不相干。

作一般解释的“音乐”，是指通过有组织的乐音所组成的艺术形象，表达人们某种思想感情，反映社会现实生活。音乐是表演艺术，通过演唱、演奏，为听众所感受而产生艺术效果①。

在民族音乐学领域，对“音乐”这一概念多有讨论，而且，当“音乐”被放置到研究对象的环境和文化中去审视时，“音乐”的概念随之有各种各样的不同解释。例如，美国民族音乐学家安东尼·西格（Anthony Seeger）对音乐的概念就有这样的解释：

音乐是什么？音乐的音频录音或许告诉我们，音乐就是音乐。但是，音乐远远不止是音乐，我把音乐定义为一种“意图”（intention），这种“意图”使得某些音响被称作“音乐”（或类似我们称之为“音乐”的某些人为结构的音响）。要系统地阐述被某特定人群的成员所接受的“一连串的声音”何以被叫“音乐”（或类似的其他叫法），无疑是需要才能的。音乐是随着对表演的实施、欣赏和参与而激发起来的情感。音乐是音乐，但音乐也是意图和认识，它既是音响结构和形式，也是感情和价值。社会成员们创作、学习和表演音乐，并对之产生反应，因此，音乐是由社区成员创造的，以有组织的声音为媒介的信息交流系统，这一系统被用于成员之间的交流沟通。②

上述解释给予我们一个启示，即：音乐作为一个概念来理解时，它既有物理运动上的表象特征，更有其文化载体的深刻内涵。因此，对音乐概念的认识，仅观察其物理现象上的表征，并据之以解释音乐之概念是远远不够的，还应从非流于表征的文化上理解音乐，界定其概念如何。对道教音乐概念之理解，也应观其表、里（表象型态与内里文化）之双重特征。

本来，对于道人们来说，是没有“道教音乐”这一词汇的。如果说有，也是道人们近来受到道外学者们界定了“道教音乐”概念的影响，而接受并顺应“道教音乐”这一概念和形式的。③道人们将他们展现在道教仪式中所进行的唱诵活动，称之为“念经”。“念经”在道人们的心目中是一个广泛而抽象的概念。广义上讲，只要是道士从口中唱出或念出的都可以称之为“念经”；狭义上讲，“念经”又依据唱、诵、念的不同形式，称为“赞”、“颂”、“偈”、“韵”、“咒”等等。歌唱性较强的“念经”，道人们

① 《辞海》“音乐”条，第 2037 页。

② Seeger, Anthony, “Styles of Musical Ethnography,” in *Comparatine Musicology and Anthropology of Music*, ed. by Bruno, Nettl and philip V. Bohlman, Chicago: The University of Chicago Press, 1991, pp. 334—346.

③ 见有关“道教音乐”在道内与道外人认同观念上的讨论刘红：《苏州道教科仪音乐研究——以天功科仪为例 展开的讨论》，台湾新文丰出版公司，1999，第 303—312 页。

通常称之为"韵"、"韵子"、"韵腔"。唱诵这种"韵"或"腔"有称作"喊"或"喊韵"。依据不同的法事内容和对象，"韵"又分为两种不同的性质，一为"阴韵"；另一为"阳韵"。"阴韵"是用于"施食"、"济炼"、"荐亡"等阴事道场中的经韵；"阳韵"是用于对神仙礼赞或喜庆吉祥等道场中的经韵。"赞"、"颂"、"偈"、"咒"等，皆属于文体格式和名称，而对道人们来说，这些名称也具有经韵上作分类的意义。以同一文体名称冠名的经韵，往往在经韵旋律、结构，或在音乐风格上具有一定的共性因素。如以"偈"冠名的经韵，道士们一看这一名称即知该类经韵的曲体结构和旋律模式。

除"念经"以外，有些道教宫观里还有一些由乐器演奏的音乐，道人们称之为"牌子"。所谓"牌子"即类似于一般民间音乐中的"器乐曲牌"，常用于道教仪式的开坛以前(道人们称作"打闹台")和道场进行过程中(道人们称为"过场")等场合。"牌子"依据对象之不同，又有"正曲"和"耍曲"之分。"正曲"是与科仪内容较密切相关的环节时演奏的"牌子"；"耍曲"则是与道场上的俗民百姓交流、取乐时，或是在科仪进行的空档间歇期间演奏的"牌子"。

在道外，"道教音乐"这个名词何时何人始用目前尚难确考，但有一个基本事实是清楚的，即"道教音乐"是从事这一领域研究的学者们，或是体验过道教宫观、道场科仪活动的人们，以"音乐"的基本要素如音高、节奏、旋律等为基准，对道人在执行科仪中的"念经"行为，给予的一个称谓。这一称谓的逻辑是："音乐"是总结；支配"音乐"的事象，是作为"音乐"这一总结的分类参照。例如，使用在舞蹈这一事象中的"音乐"，就称为"舞蹈音乐"；使用在宫廷中的音乐，就称为"宫廷音乐"，以此类推，便有"电影音乐"、"戏曲音乐"、"民间音乐"等等。自然地，使用在"道教"之中的"音乐"现象，顺着这一逻辑就成了"道教音乐"。

叙述至此，道内道外关乎道教音乐的概念，似乎只是同一现象的不同表述。然而，深入一步地观察仪式中道教音乐的发生现象，我们会发现，道教音乐在道内和道外有不尽相同的本质内涵：道外所理解的道教音乐，是音乐概念，称之为音乐即肯定了其被用于欣赏的基本属性，因此，道外人理解的道教音乐，是艺术，是宗教艺术；道内所理解的道教音乐，是仪式行为，是念经拜忏的具体程序，因此，道教音乐在道人看来，可称之为艺术，但更是仪式本身。

既然道教音乐就是仪式本身，在此要探究的是，道教音乐与道教仪式是怎样的关系？讨论这个问题，我们不妨先看看道教音乐赖以生存的仪式环境。

二、音乐生成的仪式环境

仪式，在道内习称"科仪"。道教大师闵智亭对科仪有这样的解释：

科，可解作动作。《说文》"科"有程、条、本、品等义。《说文》"程"有法则义，荀卿曰："程者物之准也。"《玉篇》科亦作程解，故科即程序。俗云"照本宣科"，即是本

着一定程序敷演如仪。

仪，为典章制度的礼节程序、法式、礼式、仪式等，如常说的“行礼如仪”。

道教徒做道场法事的规矩程序，依不同法事定的不同形式，按一定法事形式准则做道场叫“依科阐事”。俗话说的“照本宣科”，就是这一同义语。道教徒把这种“底本”叫做“科仪本”，把做某种法事的“底本”叫做“某某科仪”。如开坛法事的“底本”叫“开坛科仪”，荡秽叫“荡秽科仪”，简称叫：开坛科、荡秽科。①

据上述，“照本宣科”的仪式行为中，道教音乐属于“宣”的一部分。与“宣科”过程联系着的是仪式进行的环境，环境因素则包括人员、时间、空间、场合、背景等等。笔者尝试用结构主义的某些原理，将道教仪式环境当作一个系统性的结构组合加以分析，窥探道教音乐在这一结构系统中，与道教仪式之间的相互关系。

道教科仪音乐是道教科仪这一整体结构中的一个组成部分。若将道教科仪作为一个整体结构来作分析，即会使我们从其构成这一结构体系的诸种因素中，对道教科仪及其音乐有一宏观性的认识和了解。有学者认为：从仪式结构来分析，道教仪式是内容和形式相结合的道教徒的行为，它的内容就是仪式体现的教义思想，它的形式就是表现信仰的动作行为。广义地认识这一动作行为，应该包括普通教徒的烧香叩头，跟随转坛等。狭义的认识，就是指道士们进行的斋醮科仪——在教外人看来，类似于一出出的戏。进一步分析道士的仪式行为，它们包括“静”的和“动”的两种行为要素部分。②

静的要素有：坛场设置、法服冠饰、经典文检等。

动的要素又有个人和集体的“动”两种行为。个人的“动”行为，概括起来，同一名中国戏剧演员的基本功是相同的，即：“唱”、“念”和“做”。“唱”和“念”是口的行为，“做”配合“唱”和“念”或独立演释，有手、足、眼、体等行为。

绝大多数道教仪式都是由仪式执行者集体进行的。进行仪式的道士们具有较严格职务规定，如：高功、都讲、监斋等法师，侍经、侍香、侍灯等职事，以及一般的道士。在集体的“动”行为要素中，较有代表性的有：步虚、旋绕、散花等等。

道教音乐，是道教仪式的“动”要素中的重要部分。不论是个人的唱念或者集体的旋绕，也不论是有伴奏的唱赞或无伴奏的吟诵，都离不开音乐。

各种道教仪式演绎过程中的动和静、个人和集体的要素组合的最终结果，就是我们在道教宫观中看到的完整而具有特定信仰认知意义和作用的科仪。

也有学者从另外的角度，对仪式的结构作了分析。这种结构分析，依仪式的应

---

① 闵智亭：《道教仪范》，新文丰出版公司，1995，第108—109页。

② 陈耀庭：《论道教仪式的结构——要素及其组合》，载陈鼓应：《道教文化研究》，上海古籍出版社，1992，第293—309页。

用方式而分成四种基本类型,即语言型、图象型、动作型和器物型。①

所谓“语言型”,是通过语言的运用而达到对祈禳心理表达的文化形态,它源于对语言的神秘观念,反映了人类对自身的极端夸耀。由于语言与思维是人的禀赋,而语言又是人的意识与意志表达的工具,因此它也被用来对实有的外在之物或虚无的外化精神现象施以影响,以寄托祈福禳祸的愿望。“语言型”有咒祝、歌颂、吉语、禁忌等表现形式。

所谓“图象型”,是以图象寄托祈禳心理的文化形态,它通过“立象以尽意”,往往带有神秘的象征意味。“图象型”有符箓、画像、造型等表现形式。

所谓“动作型”,是以动态行为追求祈禳效果的文化形态。它借助程序化的动作或有一定过程的行为,达到对外物的干预的目的。“动作型”有舞蹈、仪典、占卜等表现形式。

所谓“器物型”,专指以人造物或加工过的自然物作为祈禳工具的文化形态,它们往往以巫术、宗教观念为认识基础,具有法物的性质。“器物型”有厌胜物、辟邪物和吉祥物等表现形式。

上述两种结构分析,虽然在分析的方法和角度上各有稍许不同,但从中可见所排列的结构组成因素是具有基本性和一致性的。作为本文要讨论的中心或要点,音乐是上述结构系统中一个十分重要的组构因素。如从相对独立的角度,将道教科仪音乐作为一个小的结构系统,从道教科仪的整体结构系统中抽离出来分析,道教科仪音乐的结构又是如何呢?

从道教音乐研究者的角度来看,现时道教音乐分为由用人声唱诵的声乐形式和由乐器、法器演奏的器乐形式两类。

从音乐诸要素的表象形态作分析,在一条以“叙述性”和“歌唱性”作为两极的连续线上,由人声唱诵的声乐部分,又可细分为如下几种形式:②

第一,唱中夹说白的“朗诵式”声乐形态。这是一种按照自然语言声调而略为戏剧化了的经韵音乐,韵曲的旋律材料基本上集中在几个音上,通常表现为,在一段或几段经韵唱完后,插入一段有一定韵律的经文道白或咒语,然后再接唱经韵。

第二,专用于诵念咒语而形成的“吟诵式”声乐形态。这种诵念唱法,韵腔旋律性较弱,以近语言性音调沿着五声音阶的框架,一字一音,在较狭窄的音域内展开,句末结尾落音趋规范化,可细分为“有节拍”的吟诵和“无节拍”的吟诵,上下两句无限反复,直至将咒语念诵完毕。

---

① 陶思炎:《祈禳·求福·除殃》,三联书店有限公司,1993,第6—12页。

② Tsao Pen-Yeh, *Taoist Ritual Music of the Yu-lan Pen-hui(Feeding the Hungry Ghost Festiual)in a Hong Kong Taoist Temple*, Hai Feng Publishing Co., LTD,1989. 曹本冶,朱建明:《海上白云观光食科仪音乐研究》,新文丰出版公司,1997。

第三,"念唱式"的声乐形态,这种声乐形态音乐起伏曲折不大,音调平稳规整,是一种似念似唱的形态,旋律精简,少拖腔,呈公式化有规律性的上下句式结构。

第四,歌唱性很强的"咏唱式"声乐形态。

四者关系如下:

叙述性————————————————→歌唱性

朗诵式 吟诵式 念唱式 咏唱式

由乐器及法器演奏的器乐类,按照其在科仪进行环节之演奏场合,又可细分为如下三种形式:

第一种是器乐曲牌的演奏,大都在斋醮科仪开始之前运用,以吸引百姓群众前来看斋和扩大声势。

第二种是过场音乐的演奏。这种过场音乐的演奏又分为两种情况:一种是在经文唱诵中,于经韵与经韵交接的间隙中演奏过场音乐;另一种是在科仪活动中,通过过场音乐演奏,起到转换法事程序的作用。

第三种是作为经韵唱诵的伴奏和伴配法师行法时动作的器乐演奏。前者除一些传统的中国乐器如笙、管、笛、唢呐之外,使用小镲、铛、手铃、大小木鱼、大小鼓和大小磬等法器演奏的"铛镲牌子",在为经韵的伴奏中,通常起击拍数板,烘托仙道气氛的重要作用。后者的音乐曲目及乐器配置基本上与上述第一种器乐演奏相同,只是运用在不同仪式环节。

道内、道外两种音乐结构观念上的不同角度,实际上涉及到两者间尚未沟通的较深隐层面。

三、诵唱与演奏在仪式结构中的意义

仪式过程中,道人们非常清楚音乐于功能上的主次之分:与经文内容联系在一起的音乐(即声乐诵唱经文的部分),在仪式中的作用是主要的;而经文之外的器乐演奏,则居次要地位,只起作烘托道场气氛、调节道场情绪的作用。因此,武当山道士们称带有娱乐性的器乐为"要曲";在苏州、无锡一带则可见到道士表演类似杂要性质的"飞钹"①等等。

从功能形式上看,音乐的功能在仪式中又表现为隐伏功能和外显功能两种类型。

道教仪式中,有"内斋"和"外斋"之分。据《金箓大斋启盟仪》:"内斋者,恬淡寂寞,与道翱翔。昔孔子以心斋之法告颜渊,盖此类也","外斋者,登坛步虚,烧香忏

① "飞钹"是一种用两只或四只(有时多至七只)铜钹,使其上下飞舞的表演节目,难度很高,非专门训练者不能表演。

谢，即古人祷祈之余意也。”可见，“内斋”是含有一种静意的仪，“外斋”则是含有一种动意的仪。在仪式行为之中，像念经礼忏，其动作程度不大，可以认为是“内斋”含义，而登坛拜表、步虚穿花、召请散花等均可以视作“外斋”含义①。此处我们所说的音乐之隐伏功能和外显功能，与“内斋”和“外斋”是相对应的，亦即音乐的隐伏功能作用于仪式的“内斋”，音乐的外显功能作用于仪式的“外斋”。

音乐的隐伏功能是依附于经文而存在的，其功能的引导动机也自然来自于经文所赋予的内容。经文出现甚么内容，法事随之便会有相应的情节。而不同的经文选用何种音乐？被选用的音乐在仪式中起何种功能作用？这是道外人难以得知其详的。

相对于隐伏功能而言，音乐的外显功能则易于旁观者所理解。事实上，这一外显功能也正是针对参与道坛的信众和百姓而发生的，其所要达到的目的，就是以音乐这一形式吸引百姓，提高他们参与仪式的兴趣。

道外的研究者们在对道教科仪音乐形态做分析研究时，一般较集中在“音乐”本身的讨论。研究者们按照经韵诵、唱时词与旋律之间的互相关系而描述其形态时，根据道人的诵、唱方式是“近”于语言性或是“近”于歌唱性，而有了“无音乐性”（近于语言性）或“有音乐性”（近于歌唱性）的判断和分析。

道内人视其诵经则有“无形”和“有形”之概念。

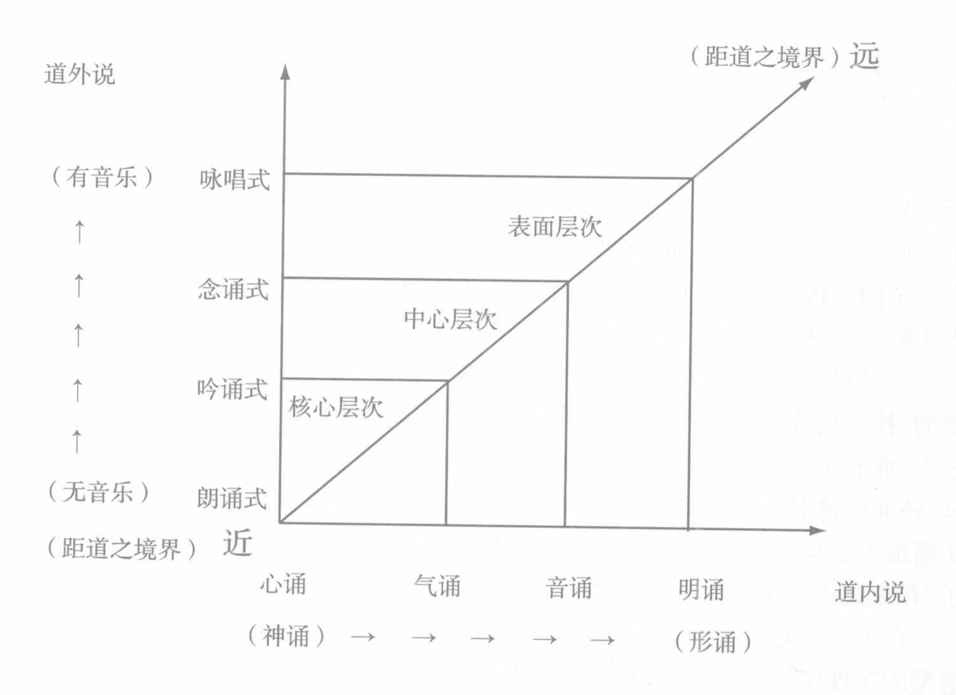
诵经是学道者初习仪式必学的一种仪式行为，与方术相联系，又要同存思和内练相结合，先要洒扫净室，平座烧香，默念咒语等等。诵经的方式有多种，计有：心诵、气诵、形诵、神诵。“诵”亦即“祝”，所以也有心祝、密祝、微祝等等。概括上述种种诵经之法，可用无形的“神诵”和有形的“形诵”来形容：无形的神诵包括心诵、气诵、心祝、密祝等；有形的形诵则包括音诵、明诵、微祝等等。

虽然从表面形式上看，“神诵”与“形诵”只是诵经方式上的不同，用道外人的观念来看也就是“无声”（无音乐）与“有声”（有音乐）的区别；而从道教的角度看，其内隐的意义则深奥而复杂。在上述种种诵经之法中，唯有无形的神诵之法，亦即无声的诵经之法为最上乘的诵经方法，即跳出自我，以身外之身诵经。在道人们的心目中，越是无形、无声（无音乐）的“神诵”，其境界越高，离自己理念中的“道”（即虚无）的距离就越近（直至进入“道”的状态）；反之，越是有形、有声（有音乐）的“形诵”，相对而言，与“道”的理念和虚无的境界相距就越远。这大概就是老子所说的“大象无形；大音希声”的一种体现吧。

这一现象可用一座标图表示。

---

① 陈耀庭、刘仲宇：《道·仙·人——中国道教纵横》，上海社会科学院出版社，1992，第131页。



说明:图中从(神诵)到(形诵)包括“心诵”、“气诵”、“音诵”、“明诵”(即道内说)这一轴线,以及从(无音乐)到(有音乐)包括“朗诵式”、“吟诵式”、“念诵式”、“咏唱式”(即道外说)的另一轴线,是道人们诵经方式的变化状态,即道外人作“音乐”上理解的从“无音乐性”到“有音乐性”的运动形式;图中“远”与“近”这一轴线,则是指在诵经方式的变化(神诵、形诵)与音乐运动(无音乐、有音乐)的过程中,与之相对应的道人修持境界层次深浅之程度(核心层次、中间层次、表面层次),以及与“道”之理念相隔“远”“近”之距离。

行为上表现出上述理念,反映在道人们对“音乐”在仪式中扮演着什么样的角色的定性、定位。也就是说,道人们在诸如仪式中使用不使用音乐、使用什么样的音乐、怎样使用音乐等问题上,用行为语言作出了如同上图所示之关系的回答。以下举几个相关的例证作说明。

江南一带的上海、苏州、无锡、常州等地正一道派的传统习惯中,道士的培训通常都是分为两个途径而进行的:一为随法师学习经忏道法,将来担任仪式中布道行法的法师;二为随乐师习乐,将来做抚琴弄弦的乐师。这一培训方式既是一种分工形式,也是对这些道徒将来在仪式行为中所扮演之角色的定性定位。很显然,作为法师,是仪式活动中的中心人物,高功、都讲、表白等法师更是仪式的核心人物;作为乐师,则是配合这些中心人物起着协调和辅助仪式进行的作用。法师和乐师的身份定位表现得十分清楚:法师是活动于道场坛上的“台前”人物;乐师则是活动于道场坛下的“台后”人物。就连在道场上的服装穿着也表露了这一身份:法师在道

坛上一律着道装法服,而乐师除有时在仪式中参与法师"行乐"[①]活动外,一般只着便装道服。法师和乐师的行为本身的定性定位也随之有了显明的表示。道坛上法师们诵经演法的行为,是仪式的主体,是与"道"相联系的"近""宗教性"行为;乐师们坛下的吹拉弹打等行为,是仪式中起相辅助作用的行为,虽然这一行为也与"道"紧密相连,是仪式的一个不可分割的部分,但与法师的"近""宗教性"行为相比较,乐师们的行为则是相对而言的"远""宗教性"行为,而且这一行为在某种意义上带有一定的通俗"娱乐性"的成分,如仪式中乐师们时而演奏由民间"堂名"[②]中吸收进来的江南丝竹和苏南吹打曲等。

香港道坛中,将仪式中的行法人员称作"经生"。"经生"是道观内的专职唱诵经韵、执行仪式的仪式执行者。担任器乐演奏的乐师,习称为"醮师",是职业性的艺人,而非道观内的仪式执行者。这些"醮师"除在道观受聘演奏乐器外,有些"醮师"还兼顾佛教寺庙、殡仪馆超度亡者的仪式、粤剧演出及其他一些民俗场合中的乐器演奏。从这些"醮师"的身份、职业特点,以及在道教仪式中所扮演的角色,"音乐"在仪式中的定位已十分清楚了。

在道外人对道教音乐作分类时所说的"器乐类"中,道人们对乐器和乐曲也有清楚的定性定位。乐器方面,道人们称鼓、钹、铃、铛、磬、木鱼等道坛内坛所用的器物为法器,而唢呐、笛、笙、二胡、琵琶、三弦等,则称之为乐器。之所以称铛、磬、木鱼等为法器,是因为这些器具被认为在道教仪式的演释中具有"法"的力量和"法"的象征意义。每一件法器都有各自不同的功能作用,如鼓被认为具有通神避邪的作用[③];钟,其柄上端称作剑,山字形,以此象征三清,具有降神除魔的作用;[④]磬,其声铿锵琳琅,可上彻云霄,下振泉壤。[⑤]正是由于法器具有这样的法力,因此,法器的使用就不似外人所见,只是在道人唱诵经韵时,跟腔击节那般简单。例如江南正一道做"进表"仪式时,其中有一环节称作"金钟玉磬","金钟"和"玉磬"分别指称两件不同的法器,道人们说这两件法器可以用不同的敲击点数来表达出天地之数。与这些有法之器相比较,吹管、拉弦乐器就显得次要许多,法事中,敲击法器的皆是坛内行法的"法师",而演奏乐器的则是道坛下的"乐师"。单纯从音乐的角度来看,

---

① "行乐",是乐师们手持乐器随法师们一起穿行于行法的队列或活动之中,边行走边演奏音乐的一种奏乐形式,"行乐"由此义而得名。相对于"行乐"尚有"坐乐"之称,"坐乐"顾名思义即是落座奏乐的意思,除有必要参与法师的行法活动而作"行乐"外,一般情形下,乐师们大都采用的是"坐乐"形式。

② "堂名",指苏州近郊专门从事婚丧嫁娶等民俗活动的民间艺人。有时也可代称这类民俗活动的组织或行为,如有称"做堂名"等。

③ 中国道教协会、苏州道教协会:《道教大辞典》,华夏出版社,1994,第 594 页。

④ 同上,第 722 页。

⑤ 曹本冶、蒲亨强:《武当山道教音乐研究》,商务印书馆,1993,第 162 页。

法器是属于敲击类的节奏乐器;笙、箫、笛、管等是旋律乐器。两者相比较,一般道外研究者认为后者音乐性较强,是作音乐型态分析的重点,而两者与“道”(即“宗教性”)的远近关系,在道内人士看来则恰好与此相反。

乐曲方面,乐曲在仪式中运用的法规(也可称为演奏习惯),如,何种乐曲在仪式中具有何种地位,哪些经韵用乐器伴奏,哪些经韵不用乐器伴奏,哪些经韵用哪几种乐器伴奏等,都反映出了道人的上述理念。

无论是全真道还是正一道,在仪式中对不同器乐曲的演奏是有不同态度及层次的。这种区别以武当山道教宫观的演奏习惯最具典型。武当山道教宫观内道士们把仪式中的器乐曲分为“正曲”与“耍曲”两类,已明确表露出道人们的定性倾向:“正”有正统、正规、正式、正经等义;“耍”有玩耍、耍弄、逗趣等意。从两类器乐曲的表现方式和内容上看,“正曲”的演奏表现方式拘谨而严格,内容实而不华,多用于“近”道(即宗教性)的仪式环节或内容;“耍曲”的演奏则洒脱活泼,在表现形式上重技术技巧,着重演艺性和娱乐性,多用于“远”道的仪式环节或内容。

另一个“音乐”性强和弱与“道”性的远和近之间关系的例子:笔者曾对苏州玄妙观的“天功”科仪做过较系统性地研究,其中有一个现象既反映了道人们的“音乐”概念与“音乐价值观念”,也表明了“音乐性”与“道性”的相互关系。[①]在“天功”仪式中笔者观察到,在科仪进行当中,大部份的经韵唱诵都有乐器和法器跟腔伴奏,但其中有几首经韵却只用法器随腔击节,未用非法器的乐器伴奏。这几首经韵是:“灵官诰”、“步虚”、“烧香颂”、“各礼师”、“鸣法鼓”、“恭对天颜”。如果我们从普通音乐观念的角度来看,这几首经韵与同一仪式中其他用乐器伴奏的经韵在音乐形态上没甚么区别,个别经韵甚至与其中用乐器伴奏的经韵之旋律基本一样。那么,何有这伴奏形式上的用乐与不用乐之分呢?为此,笔者曾访问过担任乐器伴奏的几位道长。道长们说,这几首经韵是“神圣”的,是法师做“功法”用的,所以不能用乐器伴奏。上述几首经韵,有的是道士与神圣之间的交流,有的是道士修炼身心的行法表现。为了与神灵交流的那份纯真感情,为了行法时的虔诚专一,为了道士们能在敬崇内静的状态中感悟仙道,非属法器的乐器伴奏似乎成为一种干扰。所以,不用乐,为的是体现修炼悟道时的纯真及避免这一悟道情感受到影响。

倘若上述所及观点成立,我们或许会问:既然愈有“音乐性”,离“道”之感悟愈远,何不在仪式中只用“心祝”、“密祝”、“心诵”、“意诵”等无声“神诵”来取代诵经唱曲的“形诵”以及“吹拉弹打”等器乐形式呢?笔者认为,这一问题可从以下方面作理解:

首先,不同的科仪内容、场合、环境,及其不同的目的和对象,所运用的音乐是

---

① 刘红:《苏州道教科仪音乐研究——以天功科仪为例展开的讨论》,新文丰出版公司,1999,第303—312页。

有层次之分别的,此层次概括为:"核心层次"、"中间层次"和"表面层次"。[①]"核心层次"所使用的音乐作用于澄清自身,保养元和,合助道力;"中间层次"的音乐用于有神与人、道人与俗人相沟通交流的场合;"表面层次"的音乐主要是迎合俗民百姓口味的娱乐性演奏。因此,同样是"念经",拿早晚功课经的诵唱经文的方式(属"核心层次")与"打醮"[②]场合中的诵唱经文的方式(属"中间层次")相比较;同样是"奏乐",拿殿堂上作经韵伴奏的器乐(属"核心层次"或"中间层次")与仪式中的器乐"打闹台"(属"表面层次")相比较,不说其风格和表现上大相径庭,至少在"神""形"的对比关系的处理上,显见其差异性。这种层次上的分别及层次间的差异性,表明了道人们在"道"与"音乐"之关系上所持有的态度。正是因为有这种层次上的变换,一首完全相同的经韵,因为在科仪中运用的层次不同,可能会出现不尽相同的演绎。例如,前述苏州玄妙观"天功"科仪中几首不用乐器伴奏的经韵("步虚"、"烧香颂"等),如果在科仪中的其他环节,或是不同的科仪中唱诵,随着层次的改变(如由"核心层次"转换为"中间层次"或"表面层次"),即可加入乐器伴奏。

至于为何不纯粹采用无声无形、识心见性的"神诵"运用于各类仪式之中,还涉及到道教哲学内涵的问题。我们由此可以理解到道教仪式中"音乐性"之"无"与"有"、"神"与"形"的相互关系,正是在由"神诵"、"无声"、"无形"、"无音乐(性)"到"形诵"、"有声"、"有形"、"有音乐(性)"的这一过程中,以"虚无"的心态和行为"玄览"这一过程,以"实有"的心态和行为去深入这一过程,才可以达到预期的仪式目的;也正是因为这一"虚无"与"实有"的相反相成关系贯穿于仪式过程之始终,"道乐"方露其"玄机",显其"玄妙"。

从哲学的层面来解释道乐的实际行为,未免让人觉得有些牵强附会,玄之又玄,但道教本身刻意追求的就是一个"玄"字。不理解这一"玄",就不理解道教,不体现这一"玄",也就不成其为道教。上述结构上作分析理解的道教音乐,概括起来也终归于一个"玄"字。

四、道教音乐在仪式中的位置及扮演的角色

结构主义强调整体的概念,认为现实并非单纯存在于事物之单位、组成成分、要素或部分之中,而是存在于它们之间的关系之中。结构主义在社会事务中把注意力由个体转向社会:个体是"部分",社会才是"整体"。从个体存在的社会关系网

---

① 曹本冶,刘红:《龙虎山大师道音乐研究》,新文丰出版公司,1996,第61—68页。
刘红:《苏州道教科仪音乐研究—以天功科仪为例展开的讨论》(第八章),新文丰出版公司,1999。

② "打醮"是江南一带正一道对举行斋醮科仪法事的一种习称。

络中去理解个体，并从中获取意义和重要性。孤独、孤立的“部分”，都不具有重要性或意义，因为重要性和意义只能来自于“部分”所处的背景①。

依照结构主义的这一观念，我们试将道教的仪式视为一个“整体”，运用于仪式之中的音乐，便是这一“整体”之中的一个“部分”。要分析和强调这一“部分”的重要性或意义，据上述理论，就应该观照与其相关系着的“整体”背景，从这一“部分”与“整体”的关系中，去探讨音乐在仪式中扮演着什么样的角色。

与音乐这一“部分”相联系的“整体”背景是相当复杂的。这里，我们选取两个较显明的方面，作一分析和探讨。

一、人员结构

探讨人员结构这一背景，我们至少要涉及以下方面的问题：

什么人做法事(仪式)？为谁做法事？参与法事的是甚么人？不同的人员结构对法事(音乐)构成何种影响？

道教仪式的举行，一般有两种方式(或说仪式的)：一是用于自我修身养性的“修炼法事”；二是为“神灵”“人”所设的“斋醮法事”。

“修炼法事”是专用于道人自我养炼的仪式，人员的构成比较简单，除了道人自己，无其他闲杂人等，是一种内向表达的仪式行为。通过“净身”、“净口”、“净心”，道人们于修炼中体味一种超凡脱俗的“虚无”，领略“道”的玄妙。音乐在此种背景下，可有可无，②不处于首要地位，重要的是道人们追求的那种意念的存在。

“斋醮法事”的人员结构有所不同，除了道人之外，还有受仪式服务的斋主或俗民百姓，仪式的运作方式随之也就由“修炼法事”的内向表达方式，改为外向的表达方式，原因是，仪式所面对是有所需求的一群人等，而且他们也是仪式中不可缺少的参与者。音乐是仪式的一个部分，也是仪式过程本身，因此，这一背景下的音乐，于功能上来讲，就应俱备“敬神”、“娱人”的双重作用。既要照顾到神，更多的要照顾到参与仪式的人，无怪乎有人视一坛法事，“竟同优戏”。③

二、时空结构

时空结构是与人员结构相适应的仪式环境因素。探讨这一场所方面的问题应包括：

什么地方举行仪式(道观内或道观外)？固定场合或临时性场合？公开性场所还是封闭性场所？甚么时间举行仪式(既定周期重复性仪式，如季节、节日等；或特

---

① Gibson Rex,《结构主义与教育》(*Structuralism and Education*)，五南图书出版有限公司，1995，第 15—16 页。

② 有些修炼如打坐、存思等，是没有任何声响的，全凭道人们在静默之中“心祝”、“密咒”，感悟道之真谛。

③ “竟同优戏”语自清初叶梦珠《阅世篇》卷九，卷中说道教科仪音乐“赞颂宣扬，引商刻羽，合乐笙歌，竟同优戏”。

殊偶然性仪式)？仪式进行多长时间？仪式雇用者对场地、时间有何特别要求？

针对时空结构是仪式运作的环境因素而言，随着这一环境的变化，音乐也随之有着不同的反映。因为环境的变化，部分会影响到仪式的内容、仪式的进行方式及程序，甚至关乎于仪式的目的。一个在道观内举行的仪式，与一个在民间场合举行的仪式相比较，实在是有太大的分别，即使是一个固定的科仪版本，在上述两种不同的环境中演示，也会因环境因素影响而出现一些临场即兴的变化特征来。我们时常可以看到，一些需时三、五、七日的法事，如因时空环境之限制，也可在仅几个小时内缩约完成。如苏南一带的道观，在需要做成日成天的法事过程中，担任乐器演奏的道士就要按一日的时间划分，而分别演奏“饭前吹打”、“饭后吹打”等。若法事依环境变化需加长或缩短，道人则要临时作出弹性处理。

相反，有些法事内容因其神圣性，而不可于时空上有任何的变异：需在殿堂内举行的仪式就不可在户外进行；不可任意改动或调整的经文，就不得伸缩念诵。就如前举江南道场中的“金钟玉磬”，连敲击的点数都是有严格规定的，不可多敲一声，也不得漏击一下。

通过上述道教仪式结构的要素与音乐的相互关系之探讨，我们可以看到道教科仪音乐在仪式中所扮演的角色不是一个单向的主从关系，而是互动性的。学术界虽强调道教科仪音乐是道教仪式不可分割的一个组成部分，但却认为道教音乐是服务于道教仪式的一种表现形式，即所谓内容与形式的关系(仪式是内容，音乐是形式)。笔者却认为，作为“整体”的一个“部分”，道教科仪音乐在道教仪式这一“整体”结构中，起到其他任何一个“部分”所不能代替的作用。这一“部分”在“整体”中所扮演的角色，体现在它与整体间的协调、互动关系上，而不在乎它在整体中的部位(何时何处)或成分(仪式中所占比例)。若能充分认识到这一“部分”与“整体”间的关系与过程，音乐自身的角色定位及其功能特征也就随之突显出来。

(原载《中央音乐学院学报》,2003年第1期)

仪式音乐的概念界定

薛艺兵

一、概念的旋涡

理论就是概念筑起的大厦，明确概念就是建构理论。人们通常都在约定俗成地使用一些概念，并不去理会它的真正含义。但是，没有明确的概念基石，就没有坚实的理论大厦，任何一个研究领域的基本概念，的确需要去明辨。这就是本文之所以讨论“仪式音乐”这个概念的主旨。不过，笔者也明了这样一个道理，即：任何一个看似简单的名称，任何一种约定俗成的概念，一旦要把它提升到理论上加以辨析，通常会出现概念后面更多需要辨明的概念，会被概念的概念所困扰，会陷入概念的旋涡。界定“仪式音乐”这个概念，同样会出现这样的难题。但愿本文的讨论最后能够跳出概念的旋涡，并能通过辨明概念，对“仪式音乐”乃至“音乐”的一些基本理论问题有所澄清。

由于仪式是人类社会生活中最古老、最普遍的一种文化活动，而大多数这样的活动（尤其是群体性的大型仪式）中都伴随着音乐，因此，“仪式音乐”（ritual music）便成了人类学和民族音乐学论著中经常使用的一个概念。虽然人们都在毫无顾忌地使用着这一概念，并对这一概念的外延与内涵或许都有一个约定俗成的标准。但是，当我们把它作为一个真正的学术概念去理解，开始要从理论上去深究概念的基本内涵时，就会发现其中存在着一系列难题。

假如我们从最简单的字面意义开始，把“仪式音乐”定义为“和仪式有关的音乐”，那么，这个定义不仅除了同义反复外没有说明任何问题，而且还会引出其他问题。首先遇到的问题是：什么样的音乐才算是“和仪式有关的音乐”？如果我们再给这个定义确定一个范围，把那些“在仪式中演唱或演奏的音乐”定义为“和仪式有

关的音乐”。这样的定义看起来似乎有了一个比较明确的外延；但是，由于它的内涵仍然不明确，因而还有一系列新的问题摆在我们面前。人们可以设问：假如一首乐曲既可在仪式场合也可在非仪式场合演奏，它算不算仪式音乐？仪式音乐与仪式之间有何本质关联？仪式音乐与非仪式音乐有何本质区别？我们怎样确定仪式中什么声音是或不是“音乐”？诸如此类的一系列问题使得我们很难给“仪式音乐”下个确切的定义。

实际上，不仅是“仪式音乐”这个概念没有明确定义，即使是“音乐”（music）这个民族音乐学乃至整个音乐学的核心概念，至今也没有一个令人满意的定义。

美国当代著名民族音乐学家奈特尔（Bruno Nettl）说：“民族音乐学者涉及音乐，但许多人发现难于确定究竟哪些东西才算是音乐。”“甚至在西方文化中，定义音乐也是件困难的事。欧美出版的许多音乐词典都避免从最基本的原理方面定义音乐。……假如我们定义自己文化中的‘音乐’都很困难，面对他文化就更加成问题。”①“音乐”之所以难于定义，奈特尔认为，那是因为“音乐的概念并非普遍存在或到处相同，甚至在同一社会中，一种特别的声音在某些情境中被认为是音乐的声音，而在另外的情境中则被看作是非音乐的声音。”②他还特别指出：“在有些文化的语言中通常没有将音乐作为一种总体现象加以包容的一个术语，他们总是喜欢使用一些指称个别音乐行为或音乐成品的词汇，如：歌唱、演奏、歌曲、宗教歌曲、世俗歌曲、舞蹈以及许多更加含糊的分类概念。大多数民族音乐学的研究实际上不提音乐的定义或概念，他们在没有为音乐给定一个实际术语的情况下，只是大量地谈论已经存在的概念。”③

显然，由于民族文化的多样性，不可能有一个全世界统一的“音乐”概念。然而，有一个无可辩驳的事实是：每一个民族、所有的社会都有音乐，而且也都有对音乐的习惯分类概念。

中国早在殷商时期已经出现了音乐的分类概念，殷墟甲骨文中的“乐”字即音乐的最早名称。④到了周代，“乐”（音乐）与“礼”（仪式）的规定是当时最重要的文化制度。现代汉语中的“音乐”一词，至迟在春秋时期已经出现，如先秦典籍《吕氏春秋》提到：“音乐之所由来者远矣”。⑤中国古人对音乐的“声”、“音”、“乐”也有相应

① Nettl，Bruno，*The Study of Ethnomusicology*，*Twenty-nine Issues and Concepts*，University of Illinois Press，1983，pp. 15—19.

② 同上，第 19 页。

③ 同上，第 19—20 页。

④ 甲骨文中的“乐”是个象形字，据羽振宇、郭沫若等人考，为“木上张丝”的“琴瑟之象”。此说未必可信，但至少可以说明“乐”在当时已经是一个包括歌唱、舞蹈、演奏在内的诗、乐、舞一体的音乐分类概念。

⑤ 中央音乐学院中国音乐研究所：《中国古代乐论选集》，中央音乐学院研究所，1962，第 97 页。

的分类标准，如《礼记·乐记》说："音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。感于物而(后)动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽毫(旄)，谓之乐。"①从这段著名的论述中可以得知，古人所谓的"声"，是指不同的乐音(即宫、商、角、徵、羽各音)；"音"是由不同的"声"相互应和、变化而组织起来的音调；"乐"是按一定的结构关系演奏"音"并配合着舞蹈的综合形式。《史记·乐书·集解》中，郑玄对此也有解释："宫、商、角、徵、羽，杂比曰音，单出曰声。"②这些都是古代精英文化中的音乐分类概念，民间文化中的认识则与他们有一定区别。中国民间很少将"音乐"一词作为一个类概念来使用，"音乐"通常是器乐的专称，并不包括声乐形式。声乐形式的音乐则依体裁不同而有许多分类名称，如诗、歌、咏、腔等。

尽管各民族、各社会阶层通常都有属于本文化"局内"的、传统的对音乐的分类概念和认知体系，但是，当我们把"音乐"作为一个学术概念使用时，我们只能暂且超越不同的文化本位观念，在最普遍的意义上来讨论人类音乐现象的一般特性。

二、"音乐"的双重属性

本文此处之所以把讨论"仪式音乐"的话题延伸到更加难于辨明的"音乐"概念上，原因是"仪式音乐"属于"音乐"的一个下位概念，讨论"仪式音乐"的特殊属性，不能不涉及"音乐"的一般属性。

古往今来，音乐的属性问题一直是人们在不断讨论的哲学话题和美学话题，其中涉及的诸如"自律论"、"他律论"之类的争论似乎会永无休止地进行下去。本文在此不想卷入这些音乐哲学的讨论，而是把音乐看作人类的一种文化产品，力图从文化学的角度来分析音乐的一般属性特点。

音乐并不是如同哲学、思想、认识那样的纯观念性文化，而是有着物质存在基础(如人的音乐行为、人嗓、乐器、音响)的文化产品。就音乐的基本形式而言，它是声音的有规律的艺术组合，即如奈特尔所定义的：它是一种"音调组合的艺术"(the art of combining tones)③。既然是一种"艺术"，它就具有艺术的基本属性。④但

---

① 阮元：《十三经注流》，中华书局，1997，第1527页。

② 司马迁：《史记》，中华书局，1974，第1180页。

③ Nettl，Bruno，*The Study of Ethnomusicology*，*Twenty-nine lssues ond Concepts*，University Illinois Press，1983，p. 15.

④ 有人将民间音乐看作是"准艺术"，甚至有些民间音乐并不被唱奏这些音乐的局内人作为"音乐"看待。但是，只要人们唱出或奏出的声音超越了普通的语言音调而构成特殊的音响运动形式，这种音响便成为不同于常态音响(如语言音调或自然声响)的"艺术化"声音形式，它就被赋予"艺术"的意蕴。

是，就象任何艺术种类一样，音乐不可能孤立地存在于特定的文化之外，不可能脱离人的音乐行为而存在，也不可能离开具体社会中个人和群体对它的体验、品评和认知，它是“人为地组织起来的声音”(humanly organized sound)[①]，因而，它也具有社会属性。也就是说，音乐同时具有艺术的和社会的双重属性。

音乐的艺术属性和社会属性总是相互交织和难于分辨的。但是，假如我们对音乐的这两种属性作进一步的层次分解，就能从不同层次的不同功能中加深对这两种属性存在方式和表现形式的理解。

笔者认为，音乐的属性可以分解为以下六个层次：

第一层次——音乐的物质基础。

音乐的产生首先需要有发声器具，人嗓和乐器(或其他第二性的发声器材，如磁振喇叭发声的唱片、磁带、电子乐器)即音乐的发声器具。发声器具是音乐必须具备的物质基础，也是音乐的物质存在方式。

第二层次——音乐的物理特性。

音乐的声音并非视觉可见的实体存在，而是声学物理现象，亦即通过人的唱奏，由发声器具而产生并感应于听觉器官的一种声波。这是音乐的物理特性，也是音乐的物理存在方式。

第三层次——音乐的形态样式。

音乐的声音是通过一定的发声器具(人嗓、乐器)构成，并按一定的习惯和规则组合起来的。那些可以直接观察到的发声器具样式和可以直接感受到的乐音(或噪音)运动形式，如节奏、旋律、音色、力度等，以及通过分析可以辨别的乐律规则，如音律、音阶、调性、调式、结构等，共同组合成音乐的形态样式。音乐的形态样式即音乐的艺术表现形式。

第四层次——音乐的艺术效应。

音乐声波通过听觉作用于人脑时，必然对人产生生理和心理效应。这种效应首先是人对音乐音响的生理反应，然后是对音乐艺术形式的审美感受或美学品评。人们以往都称这一过程为音乐的“审美功能”，但这一说法的实质意义是审美过程的主体是“听者”，能动性主要表现在“人”的一方。但笔者认为其中的能动性应该是双向的，因为音乐本身就具有能动地引起人体反应并引发人心感受的“能量”和“能力”。这里所谓“能量”，即指音乐音响的声学物理能量；“能力”即指音乐声音的艺术表现能力。音乐的声学物理能量和艺术表现能力作用于人的结果，就是笔者所说的音乐的艺术效应。

第五层次——音乐的社会价值。

---

① Blacking, John, *How Musicel is man*? Washington: University of Washington Press, 1974, p. 3.

任何一种音乐都是社会的产物，任何一种音乐的存在都有一定的社会存在价值。社会中个人和群体对音乐功能、意义的认知以及对音乐的具体应用和接受，都体现了音乐的社会价值。

第六层次——音乐的文化归属。

人类社会的每一种文化，包括音乐文化，都具有"单一归属性"。换言之，一种具体的文化产品，一种特定的音乐传统，只能归属于一个具体的民族或人群。脱离具体民族文化土壤的抽象的音乐是不存在的。每一种音乐都有其文化背景的依托，每一种音乐都依存于其文化背景。音乐的文化背景依托就是音乐的文化归属。

以上六个属性表现层次中，前三个层次体现了音乐作为一种艺术的具体存在方式，它们是音乐的艺术属性的显性表现层次；后三个层次体现了音乐作为一种文化的抽象存在方式，它们是音乐的社会属性的隐性表现层次。其中，第一层次的"物质基础"和第二层次的"物理特性"是音乐声音的存在方式，这是任何一种音乐，甚至也是人类语言声音和人为声响共同的存在方式，任何一种音乐在这两个属性表现层面上没有区别，因此不能以它们作为音乐种类划分的依据。第三层次的"形态样式"是音乐作为艺术的核心内容，音乐的体裁形式和风格特点都在这一层面上表现出来，因此它是划分音乐的艺术类别（即体裁、形式、风格等类别）以及音乐艺术传统的主要依据。此外，表现为音乐形态样式的第三层次与后面的四、五、六三个层次也有关联，尤其是和第六层次的"文化归属"直接相关，因为特定的音乐形态样式总是归属于特定的文化传统的。第四个层次的"艺术效应"既基于音乐音响的物理能量和音乐艺术的表现能力，也关联到听者（人）的生理反应和心理感知，效应形成于音乐和听者的双向关联，因此，这一层次是连接音乐的艺术属性和社会属性的中介层次，这一中介层次对划分音乐的艺术类别和文化类别同样具有意义。第五层次的"社会价值"和第六层次的"文化归属"是音乐的社会和文化定位，由特定社会及其文化传统附加给音乐的价值体系、功能体系、美学体系、行为方式、使用方式等音乐艺术以外的各种社会、文化内容，均在这两个属性层面上得以体现。

三、"仪式音乐"的界定标准

毋容质疑，任何一种音乐，只要我们确定它是音乐的话，它都应该具备艺术的和社会的双重属性。仪式音乐，只要我们确定它是"音乐"的话，它同样具备艺术的和社会的双重属性，同样蕴含着上文列举的音乐属性的六个层次。因此，我们可以分别从这六个层次分析仪式音乐的一般特征。

首先，笔者认为从音乐的"物质基础"和"物理特性"方面来区分仪式音乐和非仪式音乐没有意义。因为如上文所说"物质基础"和"物理特性"是任何一种音乐（甚至包括语言的声音和其他人为的声响）共同的声音存在方式，任何一种音乐在

这两个属性表现层面上没有区别。因此不能以它们作为区分仪式音乐和非仪式音乐的依据。

其次,就一般意义而言,音乐的“形态样式”也不能成为界定仪式音乐的标准。因为各种形式、各种体裁的音乐,只要符合社会的音乐传统,原则上都可以被用于仪式。当然,就具体的民族、人群而言,他们的每种仪式通常都有惯用的音乐形式和音乐体裁,并且大都有排斥或禁忌使用非本仪式惯用音乐的习惯。但是,无论是惯用或是排斥、禁忌,这和音乐的“形态样式”本身没有直接关联,这属于社会的使用选择,与特定文化的音乐价值体系有关,它是音乐的“社会价值”(即第五层次)所涉及的范围。

当我们排除了把音乐的前三个属性层次作为界定仪式音乐的依据之后,仪式音乐的界定,就只能从后三个属性层次中去寻找依据了。

音乐的“艺术效应”(即第四属性层次)是我们可以用来界定仪式音乐的一项主要依据。仪式的行为是一种超常态行为方式;仪式的表演以及仪式情境都具有虚拟性特征。仪式的这种超常态行为和虚拟性特征,常常需要通过音乐手段来体现。音乐在仪式中的作用或功能,主要表现为音乐的效应,而上文所说的音乐具有“艺术效应”的属性正是仪式所需要的。音乐对仪式的效应,首先表现为音乐音响的物理性能量可以引起仪式参与者的生理反应,尤其当仪式参与者作为音乐表演者直接参与歌唱或演奏时,表演者的自我生理机制和由此引发的音乐物理能量则会构成合力,更加强烈地促动仪式行为所需要的生理机能。其次是音乐声音的艺术表现能力可以唤起仪式参与者的心理感受,从音乐声音的节奏、音调,到音色组合、起伏变化等艺术表现手法,不仅能唤起仪式参与者的情绪反响,还能进一步引发仪式唱奏者或现场听众的审美感受甚至美学品评。由于在音乐的“艺术效应”这个属性层次上,集中体现了音乐声音与人体(生理、心理)之间的双向度互动联系,因而成为满足仪式“超常状态”和“虚拟情境”的有效手段。又由于音乐的“艺术效应”这一层次是连接音乐(声音)与社会(人)的中介层次,因而对识别仪式音乐的体裁形式和使用效应同样具有意义。

当然,“艺术效应”是一切音乐都具备的属性层次,一切音乐对人都能产生艺术效应。我们之所以把音乐的艺术效应作为界定仪式音乐的一项主要依据,原因是仪式不仅更强调音乐对它有效性,而且还更依赖音乐对它的有效性。此外,音乐对仪式的有效性必须以仪式环境、仪式情绪、仪式目的所要求的效应相符合,不符合仪式特定效应要求的音乐形式或音乐风格,将不会被纳入仪式的应用范围。

至于说何种风格以及什么形式的音乐才能与某种仪式的环境、情绪、目的相吻合并对仪式参与者产生效应,这完全取决于特定社会、特定群体和特定仪式执行者的音乐价值观念。这就是音乐的第五层次——“音乐的社会价值”属性的显现。音乐的社会价值是社会外加于音乐之上的观念体系,这种观念体系是支配音乐使用

途径和维护音乐社会存在的文化机制，何种风格以及什么形式的音乐可以成为仪式音乐，主要来自这一价值体系的选择取舍，主要依靠这种文化机制的调节维持。社会的选择和文化的调节是一个长期的历史构建过程，经过这一过程，一种仪式便会逐渐形成一套稳定的音乐传统，而这套音乐传统也就稳定地归属于这种仪式了。无论是仪式还是它的音乐，都是在特定社会的特有文化机制制约下的产物。一种特定的仪式有其特定的仪式音乐，特定的仪式音乐依存于特定的仪式和特定的社会文化，这就是我们所说的音乐的第六属性层次，即"音乐的文化归属"的体现。

根据以上论述，我们可以这样来定义"仪式音乐"：

仪式音乐是在形式和风格上与特定仪式的环境、情绪、目的相吻合的，可对仪式参与者产生生理和心理效应的音乐。仪式音乐形成于特定的社会及其文化传统，并依存、归属和受制于其社会和文化传统。

四、"仪式音境"与"仪式音乐"

至此，我们已经从最一般的理论意义上界定了"仪式音乐"的基本内涵和外延。但是，我们很快就会发现，这个定义还存在着理论与实践之间的某些差距。

很明显，这一定义是从我们研究者的"局外观"出发，将一般意义上的"音乐"假设为"仪式音乐"的前提，并且以"音调组合的艺术"(奈特尔)作为我们定义"音乐"的前提的。然而，在仪式实践者那里，在作为仪式"局内人"的"局内观念"中，他们认为的"音乐"是否能和我们所谓的"音乐"定义相一致？他们用于仪式的哪些声音才算是音乐？在他们的仪式中有没有"音乐"这个术语？这些问题不仅是在我们的理论定义与仪式实践之间造成误差的原因，它们也是长期以来困扰我们的仪式音乐实地调查工作的难题。正如奈特尔已经意识到的："一个社会没有一般意义上的音乐概念这一事实，可能意味着被民族音乐学家通常归纳在'音乐'名下的许多活动其实不一定和这个术语相符。"①他还说："定义音乐的概念是为了研究音乐，尽管这并非是民族音乐学的最终目的，但是我们仍然需要提出一个定义以便明了哪些现象是我们应该涉及的，而这个定义不需要被普遍接受。"②因此，"民族音乐学者有理由更加宽泛地定义音乐，因为一个特别的定义将会引导他们如何去工作。"③按照奈特尔的观点，在对待仪式音乐的问题上，我们不仅需要从一般的普遍意义上来定义"仪式音乐"的内涵，还需要从具体的实践意义上来拓宽"仪式音乐"

---

① Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concepts*, University of Illinois Press, 1983, p. 19.

② 同上，第 24 页。

③ 同上，第 22 页。

的外延。这既是缩小理论与实践之间可能存在的差距的一种思维方法,也是有利于引导仪式音乐研究的一条有效途经。

要拓宽"仪式音乐"的外延,关键在于拓宽仪式中"音乐"的外延。

大凡公开性仪式,很少是默声的仪式,仪式过程中大都贯穿着声音(包括人声、器物声或乐器声)的表现形式。但是,我们在实地考查中常常会遇到的一个难题是:怎样确定仪式中哪些声音是"音乐",哪些不是"音乐"。我们除了能确定那些由乐器发出的优美曲调为"音乐"外,我们无法确认那些介于说话和歌唱之间的人声或敲打和演奏之间的打击乐音响是否应该当作"音乐"。其实,这样的划分对参与仪式的局内人来说是没有意义的,因为局外人认定的"音乐"在局内人的概念中可能并非是"音乐"。仪式局内人只注重声音对仪式的效应,而从普通的语言声调到曲折的歌唱音调,从响器的敲击到乐器的演奏,都会是对仪式产生效应的声音。

为了解决长期困扰着仪式音乐研究者的这一难题,香港民族音乐学家曹本冶经过道教仪式音乐的研究实践,提出了应该将"仪式音乐"概念扩展为"仪式中的'音声环境'"的观点。①他给这个新创概念一个特定的英文术语:"ritual soundscape",其中新创的英文词"soundscape"与"landscape"(景观)一词近意,故可直译为"仪式的声音环境"。②这是一个富有理论价值的观点,其价值不仅在于对一个概念的扩展,而是观察视野和解释方法的拓宽。当把仪式中音乐的和非音乐的所有声音现象都纳入我们的观察视线之内时,不仅排除了因难于确定这些声音中何为"音乐"的困惑,而且还会以更加开阔的视野把握各种声音对仪式的影响,从中也有利于更加细微地研究一般声音和音乐声音对仪式可能产生的不同效应。

笔者认为,曹本冶的这一观点并不是要用"音声"来替代"音乐"这个通用概念,也不是用"仪式音声"来抹煞"仪式音乐"这个常用术语,而是要打破以往关于"音乐——非音乐"、"仪式音乐——非仪式音乐"这类二元对立观念的思维定势,找到调和、解决二元对立关系的一种新的方法论。

然而,无论我们怎样拓宽"仪式音乐"的概念,无论我们用什么概念来统合仪式中的声音环境,这都属于仪式音乐研究者的"方法论"问题,并且属于操作层面的方法论。运用这种方法论,可以在实地考察过程中,在研究者自己的"实践意识"中将"音乐"的概念扩展为"声音"的概念。但是,我们不能用这种操作层面的方法论掩盖一般意义的认识论。也就是说不能用"声音"这个上位概念来涵盖"音乐"这个下

① 曹本冶:《仪式音乐研究的理论定位及方法》,载《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》,人民音乐出版社,2002,第278页。

② 笔者认为,如果取直译意,"ritual soundscape"可译作"仪式的声音环境",但作为一个力求简明的术语,应简译为"仪式音境"。不过,"仪式音境"和曹本冶教授定名的汉语概念"仪式音声"仍有细微的意义差别:后者可以理解为"仪式的音乐以及其他非音乐的声音",即指"声音"本身;而前者的字面意义则更强调由这些"声音"构成的一个环境氛围。

位概念，也不能用“仪式声音”这个宽泛所指来替换“仪式音乐”这个专用术语。这个方法论给予我们的主要是实践意识的启示，它告诫我们在调查和研究实践中，应该把仪式中的各种声音都纳入仪式音乐研究者的对象范围。但是，这些对象是不是仪式局内人所认为的“音乐”，那是局内人观念领域的事，只能具体问题具体分析，不能一概而论。作为研究仪式音乐的局外人，我们所能做的，仅仅是从方法论角度，把这些对象（或其中的一部分）“内定”为我们所指的“音乐”范围而已。

如此看来，本文前面从一般意义或普遍原理出发为“仪式音乐”所下的定义应该仍然有效，我们不需要修改这个定义已经规定的基本内涵，只需要对定义稍作补充以便扩大其中“音乐”概念的外延并将其纳入研究范围即可成立。下面的文字，即本文对“仪式音乐”的完整定义：

仪式音乐是在形式和风格上与特定仪式的环境、情绪、目的相吻合的，可对仪式参与者产生生理和心理效应的音乐。仪式音乐形成于特定的社会及其文化传统，并依存、归属和受制于其社会和文化传统。仪式环境中的各种声音都可能具有“音乐”的属性而成为仪式音乐研究的对象。

（原载《中央音乐学院学报》，2003 年第 1 期）

对仪式现象的人类学解释

薛艺兵

一、仪式是超常态行为——对仪式行为的解释

当代人类学①将人类文化分为观念、行为、物质三种范畴。②仪式既不是物质范畴的事物，也不是存在于人脑中的观念，而是付诸于实践的一种行为，是一种特定的行为方式。

人类的行为方式多种多样，怎样的行为方式才可以称之为“仪式”？这是我们首先需要讨论的问题。

当原始狩猎部落的一群人杀死一只野山羊，将整只羊放在燃烧的火堆上烧熟后分食时，我们只会认为这种行为是他们为果腹而进行的一次日常活动，不会把它当作是一个仪式。然而，当有一天这群人同样杀死一只山羊，用羊血洒地，将羊尸焚烧，于此同时还跪拜天地，口中念念有词……显然，他们这次并不是为果腹而进行的日常行为，而是超出日常行为方式的一次不寻常的活动。那么，我们是否应该将它看作是一个仪式呢？是的，它肯定是一个仪式。中国两千多年前的周代同样发生过这种不寻常的行为，这就是周代人称之为“吉礼”的祭祀仪式。周人祭祀天神的仪式有三项：一日禋祀昊天上帝，二日实柴祀日月星辰，三日槱燎司中、司命、风师、雨师。三种祭法，都是焚柴升焰火，在火上加牲畜或玉帛。祭祀地祇的仪式也有三项：一日以血祭社稷、五祀、五岳，祭法就是以牲畜血滴之于地；二日以埋沉

---

① 见 Michael Howard, *Contemporary Cultural Anthropology*, 3rd ed., Glenview, III.; London: Scott, Foresman, 1989.

② 同上，第4页。

祭山林川泽，即将祭品埋于地或沉于河川以祭；三日以辜祭四方百物，即以磔裂之牲体祭祀四方之小神。（《周礼·大宗伯》，①其实，这种杀牲、洒血、焚牲的祭神方式早在周代以前的中国远古时期就已形成，而且，在今天中国西北、西南部分少数民族中，仍可发现同样方式的祭神仪式。

当然，仪式行为的方式远不止杀牲、洒血、焚牲这些涉及实物的活动或行动，人体自身动作的姿态也是仪式行为的重要方式。

加拿大仪式学家格兰姆斯②从发生学的角度探讨了仪式行为的起源，认为仪式的根源来自生物的和自然的现象。他说："由于宗教仪式的类型和事件优先地定义了我们对仪式的看法，以至于使我们只知其果而不明其根。"其实，"正如戏剧肇始于日常生活中的社会戏剧，仪式则肇始于仪式化（ritualization）。"格兰姆斯所说的"仪式化"，是指某种类型化的、重复的姿势和姿态，是包括人类在内的一切动物所共有的、具有表现性的行为方式。格兰姆斯以鸭子攻击敌人时表出的一系列典型动作为例，说明了"仪式化"的起源是动物因条件反射而自然流露出来的某种固定姿势或姿态。当人类将自己的某种姿势或姿态赋予意义，将它变成交流的手段或表演的形式而使其功能性的实用价值退居次要地位时，这种姿势或姿态就已经被"仪式化"了。③

格兰姆斯所谓的"仪式化"，实际上是指具有仪式意味的人体动作，这类动作的起因是人类心理和生理反应的自然流露。比如，四肢是人类躯干的主要活动部位，人类直立行走、移动位置靠的是双腿的运动，掌握工具、使用武器离不开手臂的动作，因而人的四肢具有敏感的条件反射功能。当人受到严重威胁而不得不表示屈从时，最常见的条件反射就是双手高举表示投降、双手合抱表示驯服或双膝跪地表示顺从。当人们赋予这些自然的条件反射动作以新的含意，用合掌、跪地来表示对神的敬畏和祈求时，它们就成为祭祀仪式的膜拜动作；表示对人的谦恭和崇敬时，它们就成为社会礼仪的交流动作；这些动作也就成了格兰姆斯所说的"仪式化"动作。具有仪式意味的这种"仪式化"动作，不同于具有实效功能的劳动、攻击或防御动作，也不同于具有实用价值的日常生活动作，而是超越实效和实用目的的非常态行为，动作的目的在于表达某种情感或表现某种意义。为了表达情感或表现意义，人类会调动自身的所有机能，正如中国古人早就认识到的"言之不足故长言之，长言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。"（《礼记·乐记·师乙篇》，④正是在人体机能不断延伸的过程中，仪式的行为逐渐发展丰富，由而形

---

① [清]阮元：《十三经注疏》，中华书局，1980 年影印版，第 758 页。

② 格兰姆斯：《仪式研究的起点》（英文版）"Grimes"，薛艺兵译，1995，第 42 页。

③ 同上，第 41—42 页。

④ [清]阮元：《十三经注疏》，中华书局，1980 年影印版，第 1545 页。

成从行动、姿势到舞蹈，从语言、感叹到歌唱，从敲击响器到乐器演奏等一系列行为方式。

通过上述例子，我们可以推导出这样一个初步的结论：即仪式行为是不同于生活常态行为的一种超常态行为。也就是说，和日常生活中正常状态的行为相比，仪式行为无论从行为频率到行为目的都具有超越常态的特征。就行为频率(发生的次数)而言，日常生活行为每天都在发生，而仪式行为只是偶然或定期举行；就行为目的而言，前者是为了基本生理需求(如衣、食、住、行)而进行的实用性行为，后者并非具有生活实用价值，而是表达某种精神价值(如信仰、社交)的行为。

当然，并非所有超常态行为都可以被看作是仪式行为的。比如，我们不应该把精神病患者的失常行为看作仪式行为，也不能把同样是超常态行为的政治革命当作仪式行为。我们说仪式是一种超常态行为，是相对于正常状态的日常行为而言的。这里所谓的"超常"其实也是一种正常，只不过它是超越日常的正常，但并非是失常或反常。仪式行为这种看似超常态的行为存在于每个社会，并且是被行为者及其所在社会看作是正常的行为，是有特定意义的正常行为。人类将自己这种超常态的行为赋予了意义，将它变成了交流的手段或表演的形式，使它的实用性功能退居到次要地位，使它超越了生活常态的行为模式，使它成为一种非常态的行为模式——也就是可称之为"仪式"的行为模式。

仪式行为的超常态特征，还表现在行为本身的情态方面。

这里所谓的"情态"，是指行为的情绪、情感和姿态、语态的表现方式。仪式行为的情态取决于仪式的意向和用途，不同意向和用途的仪式，其行为方式也会表现出不同的情态模式。

格兰姆斯在其《仪式研究的起点》(Beginnings in Ritual Studies)一书中，根据仪式的实际用途，将仪式划分为以下六种类型①：

1. 仪式化(Ritualization)。如前所述，仪式化是指具有仪式意味的动作或姿态，而这种具有仪式意味的动作或姿态也可以被看作是仪式的简单形态，任何非实用性的、富有象征意义的姿态、行为，都可以包括在内。所以，格兰姆斯将"仪式化"列为仪式的一种类型，并以"身体的、生态的"特征来定义这种仪式。

2. 礼仪(Decorum)。格兰姆斯认为，礼仪起源于公众交际和社会生活，如见面礼、社交礼仪等，其特征是"个人间的，形式化的"。

3. 典礼(Ceremony)。典礼与礼仪的区别是：后者是人际间面对面的交往，前者是大型群体的政治性互动。权力在典礼中具有中心意义。典礼的特征是"群体间的、政治性的"。

4. 巫术(Magic)。假如一种仪式不仅具有意义，而且具有效力，它即属于巫

---

① 格兰姆斯：《仪式研究的起点》(英文版)"Grimes"，薛艺兵译，1995，第40—58页。

术。这种仪式试图调动超凡的力量并伴随着某些期望的结果。巫术的特征是技术性的、因果关系的和终极手段导向的(means-end oriented).

5. 礼拜(Liturgy)。格兰姆斯把礼拜看作是一种精神的实践;是一种符号的行为;是期待神圣力量的一种结构。礼拜行为体现为一种默想式的仪式形式或冥想式的实践活动。礼拜的特征是宗教性的、神圣性的。

6. 庆典(Celebration)。格兰姆斯说,庆典仪式中没有交易、没有获得、没有期望的结果,也没有巫术。庆典是社会的和形而上学的虚构。当我们身临其间时,一系列现实问题都会消失。所以,庆典多半是"游戏性的"(ludic)。庆典的特征是玩耍性的、戏剧性的、审美性的。

作者在书中列出了一个"仪式模式"(Modes of Ritual)表,用来表示各种模式的感性形态,并声称此表只是大致如此,因为各种仪式的实际模式形态往往是相互交织的。(见下表)

格兰姆斯"仪式模式"表[①]:

	参照框架	支配情绪	声音	基本活动	动机	例子
仪式化	生态的 心态的	正反情绪 并存	感叹的	身体表达	强迫的	征兆 怪癖 姿态
礼仪	个人之间的	优雅的	问候的	相互配合	期望的	打招呼 离别 喝茶
典礼	政治的	爱争论的	命令的	竞赛的 对抗的	强制的	开幕礼 振兴礼 合法行动
巫术	先验的	焦虑的	宣称的 命令的	因果的	企望的	治愈 生产 占卜
礼拜	终极的	尊敬的	疑问的 宣告的	人为的	依宇宙法则 而必须的	冥思 崇拜
庆典	表达的	喜庆的	客气的	玩耍的	自发的	狂欢节 生日 宴会

表中为各种不同类型的仪式列出了六项参数,其中除"例子"一项外,其余五项参数都和仪式行为的具体情态有关:"参照框架"项与行为的范围有关;"支配情绪"项即行为的主导情绪;"声音"项是行为的声音倾向或语势:"基本活动"项列举了行为的表现方式;"动机"项即行为的心理倾向。

---

① 格兰姆斯:《仪式研究的起点》(英文版)"Grimes",薛艺兵译,1995,第57页。

从此表可以看出，不同的仪式因目的、用途不同而形成各自不同的感性模式，这些模式既包含可感受的情绪、情感方面的因素，也包含可感知的姿态、语态方面的因素。尽管格兰姆斯本人将由这些因素构成的综合形态称作“仪式的感性模式”(modes of ritual sensibility)。但它们实际上都属于仪式行为的情态模式。尽管仪式中所表现的各种情绪、情感和姿态、语态也是人类常态生活中常见的情态表现，但是，当一组特定的情态因素集中表现于一个具有仪式意味的行为过程，并使这种行为情态固化为一种模式时，这种行为也就成了“超常情态”的仪式行为。

我们还可以从仪式行为者在心态方面来分析仪式行为的超常态特征。

这里所说的“心态”，指的是仪式行为者的心理定势，它是隐含于观念层面的一种心理模式。这种心理模式不同于日常心理状态，而是人们在仪式情境中显现出来的一种超常心态。

法国著名社会学家涂尔干(Emile Durkheim)把仪式看作是人类宗教现象的重要组成部分，认为宗教就是由信仰(思想方面)和仪式(行为方面)两个范畴组成的。他说，对于宗教信仰者来说，整个世界被划分为两大领域，一个领域包括所有神圣的(sacred)事物，另一个领域包括所有凡俗的(profane)事物。作为宗教构成因素的仪式，属于神圣事物，如果仪式不具有一定程度的神圣性，它就不可能存在。①他还认为：“无论是谁，只要他真正参与了宗教生活，就会很清楚膜拜给他带来的欢乐、内心的和平、安宁和热烈等等印象，对信仰者来说，这些印象便是他的信仰的经验证明。膜拜并非只是把信仰向外转达出来的符号系统：而是能够把信仰周期性地生产和再生产出来的手段的集合。不管膜拜在于身体力行，还是在于精神活动，它总是行之有效的。”②

涂尔干在《宗教生活的基本形式》(The Elementary Forms of Religious Life)一书中，分析和描述了澳洲中部地区的部落族群在宗教典礼集会中的情态和心态表现。他说，澳洲社会的生活是在两个不同的周期中交替过渡的：一个是人们为了获得必不可少的食物而不得不分散进行的打猎和捕鱼的日常生活；另一个是族群集中举行宗教仪式的集体生活。这两种时期形成了鲜明的对照。在前一个阶段中，经济生活占据优势，它一般是非常乏味的。为了谋食而进行的采集或渔猎并不是能够唤起活跃激情的工作。社会的分散状态使社会生活单调、萎靡而且沉闷。但是只要集体欢腾一开始，一切就都改变了。任何有点重要的事件都可以促使他们完全出离自身。

早在两千多年前的中国春秋时期，在注重社会等级和提倡理性精神的孔子时

① Durkheim, Emile, *The Elementary Forms of Relligious Life*, originally published in France Vision, Paris: E. Alcan, 1995[1912], pp. 34—35.

② 同上，第 420 页。

代，人们在举行年终酬神的“蜡祭”仪式时，同样呈现出“一国之人皆若狂”的情景。①中国新疆的古代维吾尔族曾信奉萨满教，他们也定期举行规模盛大的祭天仪式和歌舞活动，其情形如《魏书·高车传》所载：“合聚祭天，众至数万……游绕歌吟忻忻。”维吾尔族后来信奉伊斯兰教，虽不再举行祭天仪式，却仍在宗教节日中保留着合聚狂欢的遗风。今新疆喀什艾提尕厂场上。每逢古尔邦节和肉孜节，大清真寺屋顶上便响起纳格拉鼓和唢呐乐声，成千上万的维吾尔族群众自动聚集而来，随着乐声跳起激烈的“萨玛”舞，乐舞从上午开始，一直要持续十多个小时，数万舞者如醉如狂，一直跳到精疲力尽方可散去。这种超常态的仪式行为和狂热的仪式情景，在中国西北、西南许多少数民族的族群祭祀仪式中，都是常见的现象。

美国人类学家格伊兹(Clifford Geertz)也列举了印尼巴厘人在仪式中神灵附体时生理、心理的超常状态，他说：“巴厘人陷入极度的游离恍惚状态，并作出各种惊人的举动——拧断活鸡的脑袋、用匕首捅自己、疯狂地四处摔自己、说粗话、表演非凡的平衡技术、模仿性交动作、吃粪便等等——比我们多数人入睡要容易得多、迅速得多。神灵附体是各种仪式的关键部分。在有些仪式上，会有五六十个人一个接一个地倒下，在五分钟到几小时之后苏醒过来，对他们的所作所为完全没有意识，尽管记忆缺失，却相信自己已经有了一个人所能有的最奇特的让人深深满足的体验。”②

引发人们的行为偏离通常生活状态的，不仅仅是狂热的宗教激情和宗教仪典，其他非宗教的、相对冷静的仪式，同样会引发仪式参与者的生理和心理超越通常生活状态。

德国出生的人类学家人阿劳德·凡·盖尼普(Arnold Van Gennep)将所有仪式概括为：“个人生命转折仪式”(individual life-crisis ceremonials，包括出生、成年、结婚、死亡)和“历年再现仪式”(recurrent calendric ceremonials，例如生日、新年节日)(1908)，并将这些仪式统称为“过渡仪式”(rites of passage)。英国著名仪式学家爱德蒙·利奇(Edmund R. Leach)评价说，盖尼普的命题在实践方面比涂尔干(划分神圣与凡俗)更加有用。③关于“过渡仪式”，盖尼普提出了仪式过程的三个阶段论，即：隔离(separation)阶段、阈限(liminal)或转换(transition)阶段、重整(reintegration)阶段。④人类学英国曼城掌派代表人物维克多·特纳(Victor Turn-

---

① 《礼记·杂记》下：“子贡观于蜡，孔子曰：‘赐也，乐乎？’对曰：‘一国之人皆若狂，赐也未知其乐。’”(见[清]阮元《十三经注疏》版，中华书局，1980年影印版，第1567页。)

② Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures: selected essays*, New York: Basic Books, 1973, p. 36.

③ Foresman Leach, Edmund R., *Ritual International Encyclopedia of the social Science*, ed. 1968, p. 521.

④ Bowie, Fiona, *The Anthropology of Religion: An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd. 2000, pp. 161—166.

er)进一步对仪式三阶段中的中间阶段(即所谓的“liminal”)作了研究，提出了新的见解。在其名著《仪式的过程：结构与反结构》(The Ritual Process: Structure and Anti-Structure)中，特纳集中讨论了过渡仪式。过渡仪式通常指与个人生命周期有关的、在人生几个重要转折点上举行的仪式，如出生礼、成年礼、结婚礼、丧葬礼等，因此也叫“生命周期仪式”(rites of lifecycle)。[①]而特纳认为，过渡仪式不仅可以在受文化规定的人生转折点上举行，也可以用于部落出征、年度性的节庆、政治职位的获得、秘密社团的加入等社会性活动上。特纳把人类的社会关系分为两种状态：一种是日常状态，在这种状态下，人们的社会关系保持着相对固定或稳定的结构模式，特纳称之为“位置结构”(structure of status)。“位置”(status)指的是包括法权地位、职业、职务、等级等社会常数，个人为社会所承认的成熟状况(如“已婚”、“单身”等)以及人在特定时间内的生理、心理或感情状态。另一种是不同于日常社会生活及社会关系的仪式状态，仪式是一种处于稳定结构交界处的“反结构”(anti-structure)现象，仪式过程就是对仪式前和仪式后两个稳定状态的转换过程。特纳把仪式过程的这一阶段称作“阈限期”(1iminal phase)，[②]意指处于“反结构”状态的有限的时空阶段。

在分析过渡仪式时特纳指出，仪式的“阈限”(liminality)有公开性与隐秘性之别。公开性的阈限通常发生在季节性的庆典仪式(如耕种仪式、收获仪式、节日庆典)当中，而隐秘性的阈限通常发生在人生过渡礼仪和为社会地位晋升而举办的过渡礼仪中。在公开性阈限阶段，社会的每个成员都成为“阈限人”(liminarsor threshold people)，在仪式过程中表现出社会正常关系的彻底颠倒(如穷人扮演富人、富人扮演穷人，王公暂失权势，民众作威作福等等)。然而，仪式一旦结束，人们的社会关系又回到日常结构中。相比之下，在隐秘性的阈限阶段中，阈限人无贵贱之别，直到阈限期结束后，地位和身份才重新发生变化，使男孩变为成年汉子，使普通人成为酋长等。特纳分析说，阈限过程具有三个相互交叉又相互区分的要素：(1)神圣性的交流活动，如展示唤起回忆或感情的器具与圣物，史诗的演唱，长者的演说等；(2)组合游戏，即将文化分解成因素，然后再以各种可能的方式将之任意组合，使之成为有悖常理的事件，使对现实的扭曲可以赋予仪式以神秘感；(3)共同的情感表达。由此特纳认为，围绕着仪式而展开的“阈限前(日常状态)—阈限期(仪式状态)—阈限后(日常状态)”这一过渡过程，是一个“结构—反结构—结构”

① “过渡仪式”的概念由德国人类学家凡·盖尼普(Van Gennep)提出，后来的学者对它又作了各种不同的解释。(参见 Bowie，2000，pp. 161—166)

② 英文“liminal”一词来源于拉丁文“limen”，原义为“门槛”、“人口”、“阈”。该英文词多用予心理学术语，中文多译作“阈限的”。德国人类学家盖尼普(Van Gennep)最早将这一词汇用作描述仪式的术语(参见 Bowie，2000，pp. 161—166)，后被特纳借用，并给它以新的含意。

(structure-anti-structure-structure)的过程，它通过仪式过程中不平等的暂时消除，来重新构造和强化社会地位差异结构。在阈限前后的阶段中，“社会结构”存在于社会当中，规定着社会关系和社会地位。到了阈限阶段，人们之间形成了一种“特殊的关系”，使社会结构出现一时的空白，显示出反结构的主要特征（特纳称之为“communitas”）。然后，当仪式结束时，社会结构又得以重新回复，把阈限阶段“特殊的关系”消弭了，从而使日常的社会结构得以重新确立。换言之，社会生活是由结构和反结构的二元对立构成的，社会结构的特征是异质、不平等、世俗、复杂、等级分明，反结构的特征是同质、平等、信仰、简单、一视同仁。①在特纳看来，仪式的本质正在于它的反结构特征，它允许人类在某些时空场合中对日常的结构加以反思。也就是说，在特纳的眼中，仪式活动之外的社会生活基本上是封闭和无人性的，而人性只能在仪式中才得以发现。②

可以说，特纳所说的“阈限”（liminality），相当于涂尔干所说的“神圣”（sacred）。两者的不同之处在于：涂尔干强调宗教仪式的神圣性特征，用“神圣”与“凡俗”这对概念来区分仪式与日常生活；特纳强调世俗仪式的反结构特征，用“阈限”这一概念将仪式过程与日常生活加以区别。尽管俩人所强调的角度有所不同，但他们都从睿智的思考和严谨的分析中，得出仪式行为及行为者的生理、心理状态是不同于日常生活和超越日常生活的特殊行为的结论。这种特殊的行为，也就是笔者所说的仪式的超常态行为。

以上我们分别从动作的“姿态”、行为的“情态”、观念的“心态”三个方面论述了仪式行为的超常态特征。但这只是就行为方面来解释仪式现象的，仪式现象的特征，还需要从其他方面加以解释。

二、仪式是虚拟的世界——对仪式情境的解释

仪姿、动作、行动这类仪式行为方式以及行为者的情态、心态表现，只是仪式的构成因素，尽管有些因素会在某种仪式行为中单独出现（例如，个人的敬拜神灵、宗教性的静坐冥思、社会交际的礼仪动作等），但是一个完整的、公开的群体仪式，总是在一个特定的时间、特定的环境、场景中一系列行为的综合展现。我们可以把这样一个在特定时空环境中综合展现出来的仪式的情形称作“仪式情境”。

上文提到，仪式行为是非实用的、非常态的表现性行为，而与这种表现性特征

---

① Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti - Structure*, Chicago: Aldine Pub. Co., 1969, pp. 103—106.

② 本文此处对特纳关于仪式“阈限”和“结构一反结构一结构”问题的评述，参考了Grimes, 1995, pp. 155—156；王铭铭，1998，pp. 238—239；Bowie：2000, pp. 169—170.

相应的，则是仪式行为的表演性特征。我们发现，大多数仪式行为都带有表演成分，而几乎所有的群体性公开仪式都毫无例外地伴随着一系列的表演项目。一个仪式的一系列行为组合，就是一系列的表演组合。因民族学人类学研究。因此可以说，表演是构成仪式情境的行为基础，仪式情境就是表演的情境。

格尔兹(Clifford Geertz)就把仪式称作是一种“文化表演”(cultural performances)，把宗教仪式看作是宗教表演，并从仪式的表演解释了仪式表现宗教和塑造信仰的实质。他说，对仪式参与者来说，仪式的宗教表演“是对宗教观点的展示、形象化和实现，就是说，它不仅是他们信仰内容的模型，而且是为对信仰内容的信仰建立的模型。在这些模型的戏剧中，人们在塑造他们的信仰时，也就获得了他们的信仰。”①意大利宗教学家西奥多·加斯特(Theodor Gaster)则将仪式看作是对神话的表演，并从仪式与神话的联系中探讨了仪式表演的起源。加斯特认为：神话是对原始的或原型的神的行为的“叙事”(narrate)，而仪式则是对这种叙事的“扮演”(enact)。仪式的表演就是扮演神话的理想，因而神话中隐含着仪式的戏剧意识。②

“扮演”神话的确是普遍存在的一种仪式表演方式，这种表演方式在中国古代的早期仪式中不乏其例。

和世界上许多民族一样，中国原始时期的信仰也经历了神秘的图腾崇拜阶段。闻一多先生曾指出，作为中华民族象征的“龙”的形象，是蛇加上各种动物而形成的，它以蛇为主体，“接受了兽类的四脚，马的毛、鬣的尾、鹿的脚、狗的爪、鱼的鳞和须。”③李泽厚进而论断：“这可能意味着以蛇图腾为主的远古华夏氏族、部落不断战胜、融合其他氏族部落，即蛇图腾不断合并其他图腾逐渐演变而为‘龙’。”④可以说，将自然崇拜和祖先崇拜融为一体的图腾信仰，是中国原始时期神话的主要来源，而伴随着原始乐舞的祭祀仪式，就是对图腾神话的表演。在众多的这类原始乐舞中，以尧舜时代的“百兽率舞”更多地透露出图腾表演的意味。“百兽率舞”的记载见之于先秦典籍。《尚书·舜典》记：“帝曰：夔，命汝典乐。夔曰：于予击石拊石，百兽率舞。”⑤《吕氏春秋·古乐》记：“帝尧立，乃命质为乐，质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋革各置缶而鼓之，乃拊石击石以像上帝玉磬之音，以致舞百兽。”在以往关于劳动起源论的影响下，有人曾将“百兽率舞”附会地解释成一种原始狩猎舞蹈，

---

① Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures: selected essays*, New York: Basic Books, 1973, p. 113.

② Gaster, Theodor, *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*. Revised edition, New York: Harper & Row, 1961, p. 207.

③ 闻一多：《什么是九歌》(1991)，载周谷城主编《民国丛书·第三编》之《闻一多全集》(1948)，卷 90，上海书店，第 26 页。

④ 李泽厚：《美的历程》，文物出版社，1981，第 9 页。

⑤ [清]阮元：《十三经注疏》，中华书局，1980 年影印版，第 130 页。

而郭英德则认力它是象征性的一种图腾祭祀乐舞:记载中的所谓“效山林溪谷之音以歌”,是把人们引导到假定性的情境之中;“像上帝玉磬之音”是渲染出浓烈的神秘气氛;“致舞百兽”则是众多以动物为图腾的氏族分别妆扮成各种动物,并模仿该动物的动作进行生动的拟态性表演。他说:“图腾歌舞不仅代表个体,也代表群体、部族祖先、图腾三者的神秘的血缘的复活和显灵,有着深刻的寓意性;整个歌舞以其虚拟的、完整的动作过程,象征着尧舜氏族对其他氏族的征服和合并,这种征服又是神灵的意志的实现,从而构成礼仪性的组合。”①

传说中商族的始祖是因其母简狄吞了玄鸟卵而生的,玄鸟即商族的图腾。殷商时期祭祀图腾祖先的一个乐舞叫作“桑林”,其形式是用鸟羽化妆成玄鸟的舞师表演与简狄交媾的故事。②

蜡祭是先秦时期盛行并遗续至今(腊八节)的一个重要仪式。据《礼记·郊特牲》记载,这个仪式产生于远古时期的伊耆氏部落。③宋人苏轼《东坡志林》卷二对古籍中记载的蜡祭场面作了详细阐释,其仪式情节大致是这样的:巫觋妆扮成古君子,驱使禽兽,迎来妆猫的为了捉老鼠,迎来妆虎的为了吃野猪。随之前往来祭祀堤坝和水沟,吟唱着具有神力魔法的咒语:“土反其宅,水归其壑,昆虫勿作,草木归其泽!”天子头戴皮帽,身着素衣,手持榛杖,祈祷天地,送走诸神。众多的草野鄙夫也来参加祭祀,他们最后演了一段大罗氏把鹿送给亲爱的姑娘的故事。④

在先秦诸多祭祀乐舞中,最接近神话表演的莫过于战国时楚地的“九歌”了。“九歌”原是楚国民间的祀神乐舞,后经屈原改编而成为中国文学史上难得的壮丽诗篇。⑤从屈原的《九歌》诗篇中可以看出,该诗篇实际上是一场完整而奇丽的祭祀仪式的纪录,仪式不仅有着极为严谨的结构,其表演形式也和今天的歌舞剧相类似。仪式表演配有壮观的钟鼓乐队,扮演神话人物的舞者衣着鲜丽,舞蹈有群舞、独舞、对舞,音乐有独唱、对唱、齐唱。闻一多在《什么是九歌》一文中认为:《九歌》的首章《东皇太一》是迎神曲,末章《礼魂》是送神曲,因此《九歌》主祭的神只有东皇太一——上帝;其他神灵(东君、云中君、湘君、湘夫人、大司命、少司命、河伯、山鬼)一方面仅仅作为助祭或陪祀,以东皇太一的从属的资格来受享,另一方面也是为着

---

① 郭英德:《世俗的祭礼——中国戏曲的宗教精神》,国际文化出版公司,1988,第11页。

② 详见李纯一:《中国古代音乐史稿·第一分册》增订版,人民音乐出版社,1984,第29页。

③ 《礼记·郊特牲》:“伊耆氏始为蜡。蜡也者,索也;岁十二月,合聚万物而索飨之也。其《蜡辞》曰:土反其宅,水归其壑,昆虫勿作,草木归其泽。”(见《十三经注疏》本,1980,第1253—1455页)

④ 郭英德:《世俗的祭礼——中国戏曲的宗教精神》,国际文化出版公司,1988,第14—15页。

⑤ 据汉代人王逸《楚辞章句》记载:“昔楚国南郢之邑,沅湘之间,其俗信鬼而好祠,其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神……屈原放逐……出见俗人祭祀之礼,歌舞之乐。其词鄙陋,因为作九歌之曲。”(见洪兴祖《楚辞补注》卷17,中华书局,1957)

“效欢”东皇太一，各位神灵分班表演着各种哀艳的或悲壮的小故事。[①]中国古代祭祀的神话表演成分，由此可见一斑。

格兰姆斯也根据加斯特的观点提出了自己的推断，他说：从历史的角度出发，宗教意识有一个形成的序列：仪式、神话，然后是戏剧。神话和仪式在空间上是平行的，但仪式却是实时性地领先。当仪式不再是一种直接的体验，而是变成了模仿、虚构和扮演，或当仪式形式仅仅成为一种传统惯习时，戏剧便历史地出现。[②]笔者认为，这样的推论并不具有普遍性，至少它不符合中国的情况。由神话叙事到仪式扮演，再到仪式戏剧的形成，并非是一个单线演进的历史过程。事实上，神话叙事和神话扮演(或仪式戏剧)在许多民族中是并行发展的，有时甚至在同一个仪式中是并存的。只不过仪式中的神话叙事往往会以音乐形式进行宣讲，例如：中国西南少数民族祭祀仪式中演唱的以人类创世纪、部落迁徙史为内容的史诗歌和故事说唱，河北民间音乐会后土祭祀仪式中的神话叙事——说唱音乐《后土宝卷》等，均属音乐形式的神话宣讲。而且，从仪式的神话表演发展出来的戏剧表演，往往会因娱乐成分的增加而以世俗故事取代神话故事，从内容到形式都会逐渐脱离神圣的仪式祭坛而走上世俗的戏剧舞台。中国的民间戏曲，大都经历了由神圣仪式发展到世俗戏剧这样一个过程。例如：贵州、江西等地的民间傩戏，就是从古代驱鬼的傩仪走上今天乡村戏台的。又如：盛行于江苏扬州一带的扬剧，直到半个世纪前才从当地古老的民间香火戏(仪式表演)发展为真正的舞台戏曲。

神话通常采用叙事体文体进行故事“叙述”，当这种叙述在仪式中以故事的人物为角色进行“表演”时，叙事体就变成了代言体，而代言体的表演正是戏剧(drama)的典型特征。因此，代言体的仪式表演可被称作“仪式戏剧”(ritual drama)。当然，仪式戏剧和真正的舞台戏剧之间仍存在很大区别。舞台戏剧贯穿着完整的故事情节和与情节完全相符的人物角色分配，它是真正意义上的代言体故事表演。而仪式戏剧仅在某些方面具备代言式(未必真的发言)特征，其表演也很少引入完整的故事情节贯穿。因此，仪式研究中通常是从模拟的角度来讨论所谓“仪式戏剧”的。例如，对仪式的戏剧持独特见解的维克多特纳(Victor Turner)，其戏剧主义观点就是建立在对仪式与舞台戏剧之间相似性的认知基础上。特纳指出两者之间至少存在五个共同点：(1)角色的表演；(2)修辞风格语言的应用；(3)有观众；(4)知识和对一组单项规则的接受；(5)高潮。[③]在《仪式的未来：文化与表演的描写》

---

① 闻一多：《什么是九歌》(1991)，载周谷城主编《民国丛书·第三编》之《闻一多全集》(1948)，卷90，上海书店，第263—278页。

② 格兰姆斯：《仪式研究的起点》(英文版)“Grimes”，薛艺兵译，1995，第143页。

③ Turner, Victor, *The Drums of Affliction: A study of Religious Processes among the Ndembu of Zambia*, Oxford: Clarendon for the International African Institute, 1968, p. 274.

(The Future of Ritual：Writing on Culture and Performance)一书中，理查德·谢克勒(Richard Schechner)则从仪式表演与戏剧表演的不同与区别，提出了前者要求"有效"(efficacy)，而后者则表现为"娱乐"(entertainment)的特点，并对照比较了两者之间的异同，认为：仪式是——为求结果、与不在场的人也有关、时间是象征性的、表演者投入程度可达"附体"状态、观众参与、观众相信、不鼓励批评、群体性完成品；戏剧是——为了嬉戏、只与在场的人有关、强调当下、演出者投入但却清醒、观众观看、观众欣赏、存在很多批评、个人性创作品。①

戏剧表演的特点之一，就是要求扮演者进入角色，把自己变为故事中人物，并以所扮角色的思想和感情进行表演。不过，"进入角色"并不意味着失掉自己。让扮演者本人完全融入角色并从虚构的真实中去感受真正的真实，这是西方戏剧的实践和理论，它虽然带有一定的普遍性，也可以用来解释中国某些保留原生文化的部落社会的仪式，但是，这种理论与中国的戏剧(戏曲)传统则大相径庭。和西方戏剧或歌剧的舞台布景和表演动作的真实性相比，中国戏曲可以说是一种虚拟的艺术。在中国传统戏曲的舞台上，不需要布景来限定场景，室内室外、进门出门、高坡低谷、翻山越岭，全靠演员的动作来虚拟。几个兵士即可代表千军万马，演员在台上跑个圆场，即能表示行走千里。这是变舞台的有限空间为无限空间的虚拟手法。甚至在两人对白或对唱场面中，一人举手一隔，即可隔出表现内心独白的一段心理空间。

中国戏曲起源于仪式，这是经王国维、闻一多等许多著名学者详加考证的定论。从这一论点出发，中国戏曲的虚拟手法作为文化积淀的一种表演传统，同样是根植于中国的仪式表演。中国古代的仪式表演，如前文列举的"百兽率舞"、"蜡祭"、"九歌"，已经体现了"虚拟"的表演传统，而虚拟手法在现存的民间仪式中，尤其在佛教的"焰口"、"度亡"仪式以及道教的"斋醮"等仪式中仍然比比皆是。

当我们说仪式的主要行为方式是一种表演的时候，其中便隐喻着仪式的"虚拟性"特征，因为表演本身就是一种虚拟行为。无论表演内容是神话还是文化，无论表演手法是求真还是虚拟，归根到底，表演的本质是虚拟性的。仪式的虚拟性特征，除了仪式行为方式(即表演)的虚拟性外，也体现在仪式场景的虚拟性。比如：祭祀仪式场所的神像是对神的虚拟、祭坛和祭场是对神圣空间的虚拟；丧葬仪式中的纸人纸马是对真人真马的虚拟、为亡灵鬼魂抛撒的阴界纸钱是对人间货币的虚拟。仪式的表演，就是在这种虚拟场景中的虚拟表演。大凡与信仰有关的仪式表演，并不是对现实世界的摹拟，而是对神秘世界的虚拟。表演神话的仪式，正是将

① Schechner, Richard, *The Future of Ritual*: *Writing on Culture and Performance*, New York: Routledge, 1995, p. 120. 两者对照的中译文参考了曹本冶"中国民间传统仪式音乐研究"序论。

无形的（语言的）神秘传说拟化为有形的神秘世界的一个过程。正如小小的戏剧舞台代表着广阔的社会时空一样，仪式中由表演和场景拟化出来的小小的神秘世界同样代表着无限的神秘时空；正如舞台上的社会时空是演员虚拟和观众想象中的心理时空一样，仪式场景中的神秘时空同样是仪式参与者虚拟和想象中的心理时空。可见，“虚拟”是仪式情境的主要特征。当从仪式情境这一角度来解释仪式现象时，我们可以说：仪式是虚拟的世界。

当然，这个虚拟的世界，主要指的是仪式行为方式的虚拟性、仪式表演手法的虚拟性、仪式场景布置的虚拟性以及仪式行为者心理时空的虚拟性，即由这四个方面共同构拟出一个仪式的虚拟世界。但是，在这个虚拟的世界中，仪式行为者的情感与心态却是真实的。尽管仪式的虚拟性和戏剧的虚拟性两者表面上形式相同，但实质却全然有异：在剧场内，形式是虚拟的，感受也是虚拟的；在仪式中，形式是虚拟的，而感受是真实的。尤其是在与信仰有关的仪式中，当人们虚拟出一个如涂尔干所说的“神圣”世界时，也将自己融入了这个神圣世界之中；当仪式情境进入一个如特纳所说的“反结构”的“阈限期”时，仪式行为者也将自己变成了“阈限人”，其情感和心态也就超越了日常而陷入超常状态。当仪式的扮演者将仪式“神话化”的同时，他们将仪式也“神圣化”。仪式表演者不仅在表演神话，而且从表演的情境中感受神圣。他们在表演着“理想世界”的同时，也将自己溶入这个理想世界的“真实”感受之中。

在虚拟中感受真实，这是一种特殊的行为，一种特殊情态和特殊心态的行为。这种行为，也就是我们上文所说的仪式的“超常态行为”。

三、仪式是象征的体系——对仪式意义的解释

德国社会学家马克斯·韦伯（Max Weber）把人比做“悬挂在由他们自己编织的意义之网上的动物”，认为人类就是“意义的创造者”（meaning makers）。[①]的确如此，人类的行为、人类创造出的文化对象，对人类来说都是有“意义”（meaning）的东西。人类的社会活动就是不断创造意义、利用意义、规定意义又被意义所规约的过程。因此格尔兹也引用韦伯的话说：任何一项文化事件“不单只是存在、发生，它们还具有意义并因这意义而发生”[②]，作为文化事件的仪式也不例外。

仪式对于仪式行为者来说，同样因为有“意义”才行为，但其“意义”绝非日常的

---

① Bowie, Fiona, *The Anthropology of Religion: An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd. 2000, p. 152, p. 38.

② Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures: selected essays*, New York: Basic Books, 1973, p. 131.

实用性意义，而是精神领域的意义。仪式行为者正是通过行动、姿势、舞蹈、吟唱、演奏等表演活动和对象、场景等实物安排构拟出一个有意义的仪式情境，并从这样的情境中重温和体验这些意义带给他们的心灵慰藉和精神需求。在仪式的整个过程中，表演活动和场景、实物都是表达或表现意义的手段。一个仪式，就是一个充满意义的世界，一个用感性手段作为意义符号的象征体系。

"象征"(symbol)一般是指非语言的符号(signs)表达活动。历史上人们对非语言符号的理解无论在学术上还是在日常生活中均十分不同，但是这种符号总是被冠以"象征"一词普遍地运用和不断地讨论。从词源上看，"象征"是表示人的身份的符征、命相学中的征兆或秘密社会中的暗语符号等。在这样的用法中，"象征"有两个特点，其一：它是具有形象的实物；其二：它有代表作用，即它本身代表或表示另一事物。后一特点使其具有一般符号的功能。正如语词的含意规则是人为规定的一样，象征符号的这种代表作用的规则同样是由使用者人为约定的。自从近代学科兴起以来，"象征"一词也被用于各种抽象性图符，不仅包括数学符号，而且包括各种科学图表和标记。由于使用的广泛，原始"象征"的具体性和形象性已不是必需的了。在人文思想史上"象征"也是一个极重要的词，它往往指具有表达精神对象功能的具体形象物，因而成为哲学、美学、文学、历史、社会学、心理学、人类学的主题。这个含混而应用广泛的词可指在任何文字的或非文字的文本中表示间接的、隐蔽的、深层的、关系性的所指者或意义的文化标记。于是，在某种文化环境或语境中，某种对象和形象，某种情境或情节，某种观念或思想，成为表达另一种意义的手段。①

德国哲学家恩斯特·卡西尔(Ernst Cassirer)是近代以来开创"象征形式哲学"理论的先驱。卡西尔把"象征形式"(象征符号)看作感性实体和精神形式之间的中介物。他认为，象征不只是从一个领域指示另一个领域的指示性符号，而且是参与这两个不同领域的符号，即通过外部物质世界中的符号显示内部精神世界中的符号，或从可见物质世界中的符号过渡到不可见的精神世界中的符号。②对卡西尔而言，象征符号的所指物是精神与心理世界，所指称的物质世界也是因其具有的精神意蕴而有意义的。作为一种符号观念的象征主要与它所"代表"、"暗示"、"含蕴"的精神内容有关。因而具有精神活动的人被卡西尔定义为"符号的动物"(animal symbolism)，以此来取代把人定义为理性的动物，并且认为"符号化的思维和符号化的行为是人类生活中最富于代表性的特征"。③符号是人类认识世界最主要

① 李幼蒸：《理论符号学导论》，中国社会科学出版社，1993，第190—194页。

② 卡西尔(Ernst Cassirer)：《人论》(1944年德文版)，甘阳译，上海译文出版社，1985，第175页。

③ 同上，第34—35页。

的中介物,人们是“如此地使自己包围在语言的形式、艺术的想象、神话的符号以及宗教的仪式之中,以致除非凭借这些人为媒介物的中介,他就不可能看见或认识任何东西。”①

从社会学和人类学角度研究象征现象也发达于20世纪。弗洛依德(Sigmund Freud,1950)从精神现象研究了个人生活中的象征表现,涂尔干(Durkheim,1912)则研究群体和社会中的象征表达,并断言,社会生活史的各个方面都是建立在一个广大的象征系统上的。马林诺夫斯基(Bronislaw Malinowski,1984[1948])以语言象征作为一切象征的基础,研究了与文化形成和运作有关的象征化过程。列维—斯特劳斯(Claude Levi-Strauss,1963)借用语言符号学的分析方法来研究原始社会和神话系统的结构,从文化象征体系中寻找人类共同的“深层文化语法结构”②。格尔兹(Geertz)则把象征符号看作是“概念的可感知的系统表述,是固定于可感知形式的经验抽象,是思想、判断、渴望或信仰的具体体现。”把文化活动看作是“符号形式的建构、理解与利用”,认为文化的概念“既不是多所指的,也不是模棱两可的,而是指从历史沿袭下来的体现于象征符号中的意义模式,是由象征符号体系表达的传承概念体系,人们以此达到沟通、延存和发展他们对生活的知识和态度。”③

仪式的象征现象是文化人类学的重要主题。象征人类学大师特纳(Victor Turner)正是从仪式的研究中建立起其理论体系的。特纳认为,和动物的仪式化(ritualization)相比,人类仪式的原理是象征性的(symbolic),仪式中的象征符号具有组合和重组的类似语言(1anguagelike)的能力。④特纳把仪式看作时间中模式化的过程,而符号形式的象征对象和象征行为则是构成仪式模式的基本“分子”单位(molecules of ritual)。⑤所以,他认为仪式就是“一个符号的聚合体”(an aggregation of symbols)。⑥另一位象征人类学大师格尔兹(Geertz)也用象征理论来阐释宗教和仪式,他说:“正是在特定仪式中——即便这仪式不过是背诵神话,求助神谕

---

① 卡西尔(Ernst Cassirer):《人论》(1944年德文版),甘阳译,上海译文出版社,1985,第33页。

② Hicks, David, *Ritual and Belief: Readings in the Anthropology of Religion*, Boston; New York; london: McGraw - HillCollege, 1999, pp. 5—48.

③ Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures: selected essays*, New York: Basic Books, 1973, pp. 91—92.

④ Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti - Structure*, Chicago: Aldine Pub. Co., 1969, p. 8.

⑤ 同上,第14页。

⑥ Turner, Victor, *The Drums of Affliction: A study of Religious Processes among the Ndembu of Zambia*, Oxford: Clarendon for the International African Institute, 1968, p. 2.

或妆点坟墓——宗教象征符号所引发的情绪和动机，与象征符号为人们系统表述的有关存在秩序的一般观念相遇，相互强化。在仪式中，生存世界与想象世界借助单独一组象征符号形式得到融合，变成同一个世界。”①

本文之所以把仪式解释为一种象征的“体系”，这是因为仪式是由“象征符号”、“象征意义”和“象征方式”三个方面有机地组织起来的一个结构体。这三个方面相互关联、相互依存不可分割。但是，要了解这个体系的构成原理，我们需要对它的三个组成方面分别加以分析。

一、仪式的象征符号

从构成原理来看，仪式的象征符号也具有一般“符号”的特征。因此，解释仪式象征符号的特征，需要从一般符号的特征说起。

人类之所以创造各种各样的符号，主要是为了把一个复杂的事物用简单的形式表现出来。所以，各种符号的特征之一，首先是它有一个相对于所表现事物而言可被感知的简单形式，其次是它具有表现被表现事物的能力，这在语言符号学中称作符号的“能指”(signifier)，而符号所代表或指称的事物则称作符号的“所指”(signified)。

符号的种类多不胜举，但其形式可以根据构成符号的特征进行分类。现代符号学奠基人之一皮尔士(CharlesS. Perice)，把人类的文化符号归纳为“类像”(icon)、“标志”(index)和“象征”(symbol)②三种类型。③其中，“类像”符号的特征是“相似性”(1ikeness)，即以像类物，如公共场所禁止吸烟的图符、商店门口禁止狗入内的图符以及语言中的像声词、拟态词等，均属此类；“标志”符号的特征是“关联性”(causal connection)，即与被标志事物在时间、空间或意义方面有某种因果联系，如建筑物中表示“出口”的箭头标志、天气预报中表示“下雨”的乌云标志以及代表“帝王”的王冠标志等，均属此类；“象征”符号的特征是“规约性”(stipulated convention)，即与被象征事物之间没有本质的相似或关联，而是依靠事先规定或约定的关系来以“某物代表某事”(stands to somebody for something)，如用国旗(物件)象征国家、用玫瑰(植物)象征爱情、用跪拜(动作)表现崇敬以及语言中表示人、事、物的各种词汇，均属此类。尽管这三类符号的特征不同，但它们只是在能指与所指的关系方面程度不同，在实际运用中它们之间并不相互排斥，有时甚至难于严格区别。

---

① Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures: selected essays*, New York: Basic Books, 1973, p. 112.

② 英文的“symbol”一词作名词用时可译作“象征符号”，作动词用时可译作“象征”。

③ Peiroe, Charles, Collected Papers. C. Harsthorne, P. WeiSS and A. W. Burks, eds. Cambridge: Macmillan Press, 1931, p. 60.

尽管仪式的符号通常被看作是“象征”符号，但“类像”符号的“相似性”原则和“标志”符号的“关联性”原则，同样也是仪式符号构建中不可忽视的思维模式。例如：祭祀仪式中作为中心符号的神像，即具有“类像”符号的特征。“神”原本是虚幻无形的，在自然界没有与之对应的实体，但它在人们心目中却具有鲜明的形象。人总是按自身的形象塑造神的形象，按人的性情塑造神的性情，按社会体系塑造神灵体系，于是神灵世界便有了分工、有了等级、有了人格、有了性别、有了性情，每一位神都被赋予了一个特殊的名称和特定的形象。经历了长期的神话的描述、绘画的描绘、雕塑的造形、宗教的渲染、仪式的强化，神的生动形象早已固化在人们的脑海中，仪式中神的图画或造像，自然就和人们脑海中的神具有了“相似性”甚至“同一性”，因而也就具有了“类像”符号的性质。再如：巫术仪式中的许多行为、动作符号，大都遵循“相似性”和“关联性”原则。弗雷泽定义的所谓“接触巫术”、“交感巫术”，即基于事物之间的相似性和关联性思维模式。仪式中还有很多表示巫术威力的法器，如刀、剑、铃、鼓等，都是和日常器物保持直接关联的“标志”性符号。

当然，更多的仪式符号还是“象征”符号。和“类像”与“标志”符号相比，“象征”符号的主要特征就是它与日常事物或习见现象没有直接的相似性或关联性，符号形式(如行为、动作、姿态、手势、器物、声音等)与符号所指的意义之间没有直观的和本质的联系，符号形式和符号意义之间的关系只存在于仪式当事人及其特定社会群体约定俗成的“文化代码”(cultural coda)中，而这种“文化代码”又保存在他们的思想中。只有掌握了仪式象征符号的这种“文化代码”，才能够解释“象征”符号的象征意义。

其实，不论是具有何种特征的符号形式，或者说，不论是何种形式的符号，它们(包括上述三种不同特征的符号)在仪式中都是象征性的符号，它们都是根据既定的社会惯习，可被看作“代表其他东西的某种东西”。正如意大利当代著名符号学家艾柯(U. Eco)所简明表述的：“一个符号是‘X’，它代表一个不在的‘y’。”[①]因此可以说，仪式中的任何行为、现象和物件，只要它超出自身的本义而代表其他事物或含有其他意义，都可以成为仪式的象征符号。

就符号形式而言，仪式符号大致可以划分为以下几种：

1. 语言形式的符号(包括口语、文字或文本的形式)，如颂辞、诗文、韵白、咒语以及歌词等；

2. 物件形式的符号，如道具、服饰、用品、绘画、塑像、乐器等；

3. 行为形式的符号，如行动、姿势、手势、舞蹈、歌唱行为、演奏行为以及仪式角色的扮演等；

4. 声音形式的符号，如呼叫声、呐喊声、吟诵声、歌唱声、响器敲击声、舞蹈节

---

① Eco, U. *A Theory of Semiotics*. Indiana: Indiana University Press, 1976, p. 16.

奏声、音乐演奏声等。

这几种形式有些是相互包容难于分解的，如“语言”的言说本身就是一种行为方式；言说、奏唱产生声音形式；而声音的产生也离不开行为。假如从更加直观的角度划分仪式的符号形式，也可以把它们简单地分为两类，即：视觉形式的符号和听觉形式的符号。

笔者认为，仪式的情境可以被理解为一种由视觉和听觉两种可感知形式构建起来的一个虚拟世界，而这个虚拟世界又是由一系列象征符号构建起来的。象征符号存在于仪式情境的几乎所有可感知形式中，它们是仪式结构的基本元素。正如前文所引特纳所言，仪式就是“一个符号的聚合体”。

二、仪式符号的象征意义

仪式符号的价值在于用可感知的形式表现抽象的意义，而符号所表现的意义和符号的意指作用，都是社会地、人为地赋予的。

法国著名符号学家罗兰·巴尔特(Roland Barthes)指出：“符号学的符号与语言学的符号类似，它也是由一个能指和一个所指组成的(例如在公路规则中绿灯的颜色表示通行的指令)。但它的实质部分却可以各有不同。多数符号系统(物品、姿势、形象)都具有一种本来不介入意指作用的表达实质，而社会往往把一些日常用品用于意指目的，如衣服本来是御寒的，食物是用来果腹的，而它们都可被用来进行意指。”所以，“一个符号是这样的东西，它除了本义以外还可在思想中表示其他的东西。”①

这就是说，任何可感知的东西，都可以被社会赋予象征意义而成为符号。符号的创造过程，就是特定社会中的人们选择符号形式并赋予其意义的过程。仪式符号的创造过程，同样也是人们选择可表现的符号形式，并赋予这些符号形式以意义的过程。这样的过程在一定程度上可以和语言活动相比拟。

人们发明和选择了各种不同的语言词汇来命名或定义自然界和人类社会生活中各种不同的事物和现象，于是，语词便成了代表各种不同的事物和现象的符号，而作为符号的语词本身也就具有了潜在的意义作用，或称“意指功能”。这就是人类语言符号的创造过程。

与非语言的一般文化符号现象相比，语言的符号系统是个相对封闭的体系，符号的能指和所指(即语词和语意)及二者的结合方式(即语法、文法)，都被语言的“代码”(辞书和语法书即相当于语言代码的文本形式)所严格规定，如果超出语言的代码范围，就不能正确理解和使用语言。世界上每个民族都有自己的语言，每种语言都有自己的语言符号代码。这种代码就像文化习规一样，保存于掌握这种代

① Barthes，Roland，*The semiotic challenge*，translated by Richard Howard，New York：Hill and Wang，1988，pp. 131—135.

码的个人和社会群体的思想中，体现于他们的语言活动中。要理解和使用一种语言，除非学会这种语言的符号、掌握这种语言的代码并了解这个社会的文化习规。

尽管仪式符号大都是非语言的符号，但是，在符号意义体系的封闭性方面，仪式符号比语言符号更有过之而无不及。其原因有多种：首先，仪式符号的应用不如语言符号广泛。社会生活中，人们每天都离不开语言，语言活动无处不在，而仪式活动只在特定时间、特定范围举行；人人通晓本文化的语言，但不是人人都能通晓本文化中的仪式；即便有些群体社会的全体成员都参加仪式，但其中只有极少数仪式专家才懂得仪式符号的意义。因此，仪式的符号系统只能封闭在有限的社会成员范围内。其次，仪式符号的意指不如语言符号明确。也就是说，语言符号负载了明确的概念，而仪式符号仅象征着隐含的意义；并且这些意义只能封闭在少数仪式执行者的思想中；封闭在仪式"阈限"过程中。再次，仪式符号的代码比之语言符号具有隐蔽性。换言之，语言符号（语词）及其所指的代码表清楚明白地印刻在每个具有语言能力的社会成员的记忆中，而且通常有文本形式的代码表（辞书、语法书）传播和教育体系的广泛传承。而仪式符号的象征通常具有曲折性、感然性、超常性、神秘性等特点，符号及其意指的代码表只能隐约地封闭于仪式参与者的意念中。有些不便明喻和张扬的符号，如神秘的画符、咒语、巫术、手势等，其意义的代码表只能秘密地封存在掌握这些符号的仪式专家（如巫师、道士）的头脑中。

三、仪式的象征方式

这里所要讨论的所谓"仪式的象征方式"，实指象征符号在仪式中的使用方式，亦即象征符号如何在仪式中发挥其意指功能的问题。

人类创造符号是为了使用符号，使用符号的过程，就是让符号的意指功能发挥作用的过程，而使这个过程得以进行的主体，是符号的使用者——人。所以，这个过程主要涉及到的是符号与符号使用者之间的关系问题。

仪式中通常都会使用语言符号，即便是非语言的象征符号，它们也有类似语言符号的特点。因此，我们仍以语言符号的使用过程为例，先探讨符号使用过程的一般原理。

语言符号的使用者包括"说话人"和"听话人"两个方面。说话人以语言的词语（符号）为媒介，将自己的思想和感情（符号意义）呈述出来，这就是语言符号的"表现"过程。说话人不仅要呈述，而且将呈述传达给听话人，这就是语言符号的"传达"过程。在听话人一方，存在着"接收"说话人的符号信息并在头脑中"解释"这个信息的过程。整个过程按照"表现——传达——接收——解释"的顺序进行。这一顺序中的每个环节都是以语言符号的形式（语词、文本）为媒介而进行的，但说话人需要"表现"以及听话人需要"解释"的，则是隐含在符号形式背后的符号的意指。由于符号的意指取决于代码的规定，因此，说话人的"表现"和听话人的"解释"只有在共同的代码规约范围才能有效进行。

但是,现实生活中人们在交谈、使用语言符号时总是具有一定的灵活性。即使说话人的“表现”有脱离代码的情况,听话人也不会仅因为这一点理由而拒绝接受和解释(比如母亲与婴儿的谈话,与说中文的外国人对话等)。反之,说话人也决不可能只说符号代码范围内的话(比如从单纯的错话到有意迷惑、挖苦对方的非同寻常的说法,可能有种种情况)。而且,有些语言符号,如朦胧诗、无意义诗等,则是有意超越或抹煞人们习惯的既定代码的语言符号。可见,一旦加入“人”的主动性因素,语言符号活动就变得更为复杂,但也更为有意思。在此类情况下,听话人的“解释”除了依据代码外,还必须参照交谈时具体的语言情境——即“语境”。

一般的语言符号活动是人与人之间的交流,是由“说话人”表现、传达和“听话人”接收、解释构成的人与人之间的互动行为。如果仅有“说话人”的符号表现和传达而无接收对象(听话人),语言符号的意指功能就不能得到发挥。反之,如果仅有“听话人”一方而无“说话人”存在,也不会构成语言符号活动。

在各种仪式的符号体系中,用于人际交流的“礼仪”活动和语言活动的符号使用原理相一致。所不同的是,礼仪活动中除了使用一般的语言符号外,通常也使用象征性的行为符号(如礼节性的动作、手势等),这类行为符号因遵循着既定的文化习俗代码而发挥着等同于语言符号的功能。

然而,人类的许多仪式并非是人际间的交流,而是人与超自然对象(神或鬼)的交流。在这类仪式中,仪式执行者是仪式符号的表现者和传达者,而符号信息的接收者则是象征性的虚拟对象。有时,虚拟对象本身就是一个象征符号(如神像、灵牌、鬼寨等)——即象征的象征;有时,虚拟对象则完全虚拟于仪式执行者的意象中。无论这个接收对象是象征符号还是象征意象,在局外人看来,它实质上是并不存在的、是不会接收和解释符号的虚幻对象。这就是说,当仪式针对超自然对象时,仪式执行者既是符号的表现者和传达者,实质上又是符号的接收者和解释者。或者更确切地说,他们表现符号和传达符号原本就不是为了被接收和被解释,而是为了在表现和传达符号的同时感受符号和体验符号。如果说,语言活动是通过符号表现意义和传达意义,那么,仪式活动则是通过符号表现意义和体验意义。仪式符号象征方式的特殊性正在于此。

综上所述,当我们把仪式看作相对于观念、信仰的一种行为方式时,我们用“超常态行为”来解释这种行为方式;当我们探讨了仪式“表演”的实质后,我们发现这种“超常态行为”所构建的仪式情境是一个“虚拟的世界”;当我们解释这个“虚拟的世界”的结构时,我们找到了仪式构成的“符号”元素并阐释了仪式“象征体系”的结构原理。上文从仪式行为、仪式情境、仪式结构(意义)这三个方面的解释,只是对仪式现象本身不同角度的认识。然而,仪式作为人类最普遍的行为方式之一,它的存在,必定有其存在的社会价值,必定有其自身的文化功能体现着它的存在价值。仪式的文化功能、社会价值及其社会存在方式,正是我们接着需要讨论的问题。

四、仪式是社会的表象——对仪式功能的解释

按维克多·特纳(Turner)的观点:如果我们分析一个仪式的组成物,我们发现了符号;如果我们探询它的背景,我们发现了社会矛盾的舞台,或社会的戏剧。① 许多仪式人类学家都持有和特纳类似的观点,认为仪式即社会的表象(social representation)或象征模式,在此表象或模式中,呈现着有关社会秩序和社会冲突的象征性表述形式。由于仪式具有公共性,比起日常生活中的"秘而不宣"、"未充分言明"以及缄默的意义而言,仪式是较为集体和公开地予以"陈述"的事件,因而较具有经验的直观性。因此,在人类学研究中,"仪式已被作为一种将社会的强制性标准转换为个人的愿望、创造社会化情绪、引起角色转换、提供治疗效应、制订社会行为的神话宪章、重新整合对立社群的工具来加以分析。"②

本文上面三节,分别从仪式行为、仪式情境、仪式表达三个不同角度分析了笔者对仪式现象本身的认识。然而,仪式作为人类社会普遍存在的行为方式之一,它的存在,并不是无谓的、无用的或自发的、自为的存在,而是因为对社会有意义、起作用才存在。本节的讨论,正是试图从仪式现象与社会现实的关联方面,从仪式的社会功能的角度,分析仪式之所以存在的文化价值。

法国社会学家爱弥尔·涂尔干(Emile Durkheim)开创了近代学术史上对宗教和仪式社会功能研究的先河。涂尔干把深刻影响着人类社会生活的"宗教力"(religious forces)看作是人类社会的集体力量和道德力量的集中表现,而仪式则是组织、强化这种力量并使之得以定期性地生产和再生产出来的手段的集合。他说:

"直到相当晚近的时期,随着历史的演进,道德和法律的规范才与各种仪式规定区别开来。总而言之,可以说几乎所有重大的社会制度都起源于宗教。既然集体生活的这些重要方面都可以被看作是宗教生活的各种不同方面,那么很显然,宗教生活必然是一种卓然出众的形式,它集中表达了整个集体生活。如果说宗教产生了社会所有最本质的方面,那是因为社会的观念正是宗教的灵魂。因此,宗教力就是人类的力量(human forces)和道德的力量(moral forces)。"③"不管宗教生活以什么样的形式表现,它的目的都是为了把人提升起来,使他超越自身,过一种高

---

① Turner, Victor, *Drama, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, New York: Cornell Universitv Press, 1974, p. 102.

② Marcus, George E1and Fischer, MiChael M. J. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago, lllinois: University of Chicago Press, 1986, p. 92.

③ Durkheim, Emile, *The Elementary Forms of Relligious Life*, originally published in France Vision, Paris: E. Alcan, 1995[1912], p. 421.

于仅凭一己之见而放任自流的生活：信仰在表现中表达了这种生活；而仪式则组织了这种生活，使之按部就班地运行。”[1]“无论是谁，只要他真正参与了宗教生活，就会很清楚膜拜给他带来的欢乐、内心的和平、安宁和热烈等等印象，对信仰者来说，这些印象便是他的信仰的经验证明。膜拜并非只是把信仰向外转达出来的符号系统；而是能够把信仰周期性地生产和再生产出来的手段的集合。”[2]

涂尔干关于仪式功能的论点，正是从他关于宗教即“集体表象”(collective representations)这一理论为出发点的。他从这一理论基点看问题，仪式的功能就不仅是表面上所呈现的“强化信徒与神之间的归附关系”，实际上它所强化的是“作为社会成员的个体对其社会的归附关系”。[3]社会成员通过仪式强化了个体对集体(或群体)的归附感，也就强化了表现为“宗教力”的集体力，也就将微弱的个体力量提升到强大的集体力量中。在这个过程中，仪式的功能就是凝聚社会团结、强化集体力量。这就是涂尔干关于仪式社会功能的核心论点。

不仅如此，涂尔干还把他的这一论点极力放大，用它来涵盖仪式社会功能的普同性。他认为：“无论宗教生活的外表多么复杂，本质上都是一元的和一体的。无论何时何处，它都对应于同一个需要(the same need)，来源于同一种心态(the same state of mind)。”[4]他所说的“同一个需要”，实际上就是集体通过仪式凝聚社会团结的需要；“同一种心态”，就是个体通过群体集合的仪式唤起集体力量并从中提升自我力量的心理倾向。他认为，这种心理倾向“在各种情况下都是一样的，它们只取决于群体被集合起来了这一事实，而不取决于使群体集合的具体原因；而仪式的功能始终就是使心理倾向兴奋起来。”所以，“仪式看上去可以起到各种各样的作用，但其实它只起到了一个作用，一种一以惯之的作用。”[5]

的确，仪式在表面上往往起到各种不同的作用，并且各种作用经常发生交织、混杂现象。例如，祈福、许愿、赎罪、发誓等目的可以在同一个祭祀仪式中得到满足。又如，就仪式中音乐的功能而言，无论是西方的弥撒还是中国的吹打，尽管其中表演的曲目可能不尽相同，但它们既可以被用于婚礼，也可以被用于葬礼；同样的音乐在不同的仪式中，既可为死者免罪超度，又可为生者祈福祝庆。诸如此类的现象，使得仪式功能看上去似乎模糊不定。按涂尔干的观点，“模糊性”(ambiguity)不过是仪式功能的表面现象而已，是由仪式同一种功能“主题”的各种不同实践

---

① Durkheim, Emile, *The Elementary Forms of Relligious Life*, originally published in France Vision, Paris:E. Alcan, 1995[1912], p. 417.

② 同上，第 420 页。

③ 同上，第 227 页。

④ 同上，第 417 页。

⑤ 同上，第 390 页。

的“变体”而形成的。由功能“主题”和实践“变体”引起的这种模糊性说明，“仪式的真正功能并不在于它表面上所追求的特别的和确定的效果，尽管人们通常借此来确定它的性质；仪式的真正功能是它的普同性作用（general result），虽然这种作用无论何时何地都是一样的，却可以根据不同的条件以不同的形式出现。”“就像一种仪式可以服务于许多种目的一样，许多种仪式也可能只会产生同一个结果，这些仪式可以相互替代。”“归根结底，所有这些不同的仪轨都不过是同一主题（theme）的变体（variations）：不论何时何地，它们都基于同一种心灵状态（the same state of soul）。”①涂尔干就是这样把仪式的功能归结为凝聚社会团结和强化集体力量这一基本主题上，并把它看作人类仪式功能的普同现象。

继承并发展涂尔干仪式功能学说的另一位人类学大师是英国的拉德克利夫-布朗（A. R. Radeiliffe-Brown）。与涂尔干不同的是，布朗不用“宗教力”或“集体力量”分析仪式的功能，而是把人类社会看成一个具有自我调节能力的“有机体”，通过分析这个“有机体”的结构机能，把仪式的功能归结在建立和维持社会结构的正常秩序上。他认为：“大部分人都不重视仪式的应验问题，重视的只是它的社会功能，即仪式在建立和维持一个具有正常秩序的人类社会时所发挥的作用。”②仪式之所以能够发挥这样的作用，在布朗看来，因为“人类有秩序的社会生活依赖于社会成员头脑中某些情感的存在，这些情感制约着社会成员相互发生关系时产生的行为。仪式可以被看作是某些情感的有规则的象征性体现。因此，当仪式对调节、维持和一代代地传递那些社会构成所依赖的社会情感起作用时，仪式的特有社会功能也就显示出来。”③

布朗说，他关于仪式社会功能的这一理论，指导了他将近四十年的研究工作。而他认为值得一提的是，这一理论在二十多个世纪以前的中国古代思想家的著作中就已见端倪。④他所指的，就是中国先秦时期儒家的“礼乐”思想。在《原始社会的结构与功能》（Structure and Function in Primitive Society）一书中，布朗大量引用了孔子、荀子等人的观点来印证他关于仪式社会功能的理论。他说：“孔子学说的主要思想之一是正确实施礼仪。但据说孔子并不愿意讨论超自然力量。”⑤“以后的儒家学者从荀子开始，便对礼仪特别是丧礼和祭礼在维持社会秩序上所发挥

---

① Durkheim, Emile, *The Elementary Forms of Relligious Life*, originally published in France Vision, Paris: E. Alcan, 1995[1912], pp. 390—391.

② Radciliffe · Brown, A. R. *Structure and Function in Primitive Society*, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1979[1952], p. 176.

③ 同上，第 175 页。

④ 同上，第 198 页。

⑤ 此说大概出自《论语》“子不说（语）怪力乱神”句（原文见阮元校刊《十三经注疏》，中华书局，1980，第 2483 页）。

的作用十分重视。他们的理论的主要一点是，礼仪可以用来统一和完善人的感情。""仪式使人的情感和情绪得以规范的表达，从而维持着这种情感的活力和活动。反过来，也正是这些情感对人的行为加以控制和影响，使正常的社会生活得以存在和维持。"①可见，布朗所重视的是仪式社会行为的效应，以及人类情感对这种行为的控制和指导作用。布朗认为自己的观点可以用中国先秦典籍《礼记》中的几句话来概括，那就是"礼仪是联结众生的纽带，无此纽带，众生便会陷入混乱。"②布朗希望大家重视这一理论，说它不仅适用像古代中国这样的社会，也适用所有的人类社会。

布朗在书中还特别提出："在孔子哲学思想中，音乐和仪式常被当作是建立和维持社会秩序的手段，其地位甚至高于法律。我们对音乐有着很不同的观点，但柏拉图的观点与孔子相似。我认为，如果对音乐(包括舞蹈)与宗教仪式之间的关系进行人类学研究，我们会得到饶有趣味的结果。"③

布朗所说的是以孔子为代表的中国儒家的"礼乐"思想。然而在古代中国，"礼乐"不仅仅是一种哲学思想，它还是一种社会实践，是处理人与神、人与鬼和人与人三大关系的一种重要手段，是贯穿于整个中国古代历史过程的一种风俗、一种制度、一种文化。这一文化本源于先秦。先秦的"礼乐"文化从发生、发展到成熟，经历了从原始礼乐风俗、西周礼乐制度到东周礼乐思想三个不断深化的历史阶段，每个阶段都有其不同的文化特征：从远古到商代末期形成的礼乐风俗是以原始宗教为特征的巫觋文化；西周时期的礼乐制度是以周族政治利益为基础的治国之道；春秋战国时期儒家的礼乐学说则是以实践理性和思辨哲学为特色的伦理思想。这三个阶段的历史积淀构成了先秦礼乐文化的基本脉络。期间，西周礼乐制度到春秋战国时期已经基本瓦解，但由于以孔子为代表的先秦儒家对西周礼乐作了理论上的阐发，从而使礼乐精神在思想领域重放异彩。儒家的礼乐学说是对礼乐本质的理性思考，是从伦理学和哲学的角度对礼乐所作的思辨性解释，他们的理论对后世汉民族的社会心理和文化心态均产生了深刻影响。④

孔子并不徒重礼乐的外在形式，而是注重礼乐的内在精神。他说："人而不仁如礼何？人而不仁如乐何？"(《论语·八佾》)，分明是将礼和乐的精神归结为"仁"。"仁"就是仁爱之心，为君者要行仁德之政，为民者要有亲孝之情，这是孔子一生所推崇的社会道德标准，也是他要通过人的道德的内省来达到社会和谐的理想。他

---

① Radciliffe · Brown, A. R. *Structure and Function in Primitive Society*, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1979[1952], p. 176, p. 177, p. 179.

② 同上，第 177 页，此段话的原文出处在布朗著作中不详。

③ 同上，第 176 页。

④ 薛艺兵：《论礼乐文化》，载《文艺研究》，1997，第 53—64 页。

把这种社会伦理("仁")与社会实践(礼乐)合二为一,把以"仁"为核心的礼乐精神引向人的内心世界,用它来"内以建立个人的崇高的人格,外以图谋社会的普及的幸福。"①这样,就把一种西周王朝推行的礼乐制度合情化、合理化,使礼乐在伦理价值和道德规范的支持下获得了普遍的社会意义,"从而也就把原来是外在的强制性的规范,改变而为主动性的内在的欲求"。②

如果说原始礼乐是服务于神鬼,西周礼乐是服务于政治,那么,孔子则要礼乐服务于社会,要使礼乐深入人心,起到促进伦理道德的作用。他不仅要使礼乐成为维护宗法制度、维持等级秩序的一种政治工具,而且也希望礼乐成为建立崇高人格、促进社会和谐的一种教育手段。他所说的"移风易俗,莫善于乐;安上治民,莫善于礼。"(《孝经·广要道》,③集中反映了他对礼乐的社会功能的认识和重视。

孔子的礼乐思想经过后来的公孙尼子、孟子、荀子等人的发展而进一步得到完善,其中以公孙尼子的《乐记》④为先秦儒家礼乐学说的集大成之作,先秦以后的儒家礼乐思想,基本上都没有跳出《乐记》的范围。《乐记》中论及音乐本质、音乐美学等诸多范畴,但其中仍以礼和乐的关系以及礼乐的社会功能为主题。"凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。"这是《乐记》中一再强调的一个命题,它把音乐的产生归结为外部世界对人的内心情感和思想的影响所至,由而推导出"乐者通伦理者也"和"声音之道与政通矣",以及音乐必然会作用于社会伦理和政治的结论。所以,要维持社会的伦常秩序,要维护国家的政治和平,就必须对音乐的感情乃至影响这种感情的社会行为施之以"人为之节",使人的音乐观念达到如孔子所言的"思无邪"。而用来节制音乐的手段就是"礼",即所谓"乐者所以象德也,礼者所以缀淫也。是故先王有大事必有礼以哀之,有大福必有礼以乐之。哀乐之分皆以礼终。"⑤这样,乐就必须被"约之以礼",礼和乐就被合理地联系在一起了。

在处理礼、乐关系方面,《乐记》还继承了孔子的"中庸"之道。"乐而不淫,哀而不伤"是孔子对音乐的审美理想,《乐记》也主张礼和乐都必须适度,并进一步采用辩证统一的哲理来阐释礼、乐关系,认为乐是和谐、是平等;礼是秩序、是差别;礼、乐之间相得益彰才是礼乐所应达到的理想境界,即所谓"乐者为同,礼者为异。同

---

① 李泽厚:《美的历程》,文物出版社,1981,第7—8页。

② 同上。

③ 《孝经·广要道》,见[清]阮元:《十三经注疏》,中华书局,1980年影印版,第2556页。

④ 学术界关于《乐记》的作者问题仍有争议,此处从郭沫若之说。(郭沫若:《公孙尼子与其音乐理论》[1942],载《郭沫若全集·历史编》第一册,人民出版社,1982,第487—505页)。

⑤ 此处《乐记》引文自《礼记·乐记》,见清·阮元《十三经注疏》本,中华书局,1980影印版第1527—1532页;另见本中央音乐学院中国音乐研究所,1962,第19—63页。原文批注参考了吉联抗《乐记释注》(见1958)。

则相亲，异则相敬。乐胜则流，礼胜则离。合情饰貌者，礼乐之事也。”[①]这种思想，甚至对后世中国传统音乐的形态特征也产生了深刻影响。

《乐记》中反映的儒家礼乐思想带有明显的社会和谐论成分和理想主义色彩。一方面，儒家将礼乐看作是处理社会政治关系的有力手段，认为，只要做到“礼、乐、刑、政四达而不悖”，也就达到了“王道备”的理想，其中，乐的功能可以使“暴民不作，诸侯宾服，五刑不用，百姓无患，天子无怒”，礼的功能可以“合父子之亲，明长幼之序，以敬四海之内”，达到这样的和平景象就是礼乐的成功。另一方面，儒家又把礼乐作为处理统治和被统治阶级关系的润滑剂，主张将原是贵族统治阶层享用的礼乐普及到庶民中去，提出“与民同乐”（孟子）和“所与民同”（《乐记》），强调“礼节民心，乐和民性”，还希望使全社会之“亲疏、贵贱、长幼、男女之理皆形见于乐”。至于儒家的“与民同乐”是不是“以民为本”且不去论它，但至少可以说他们认识到要治理国家，要创造一个和平理想的社会，这不是统治者一厢情愿的事，如果不用礼乐去“教化”民众，如果没有健全的人民，天下国家是怎么也不能治平的。在这一点上，儒家显然比周公前进了一步，即把礼乐的应用范围从贵族统治阶级扩大到了全社会。

通过提倡礼乐对统治者和被统治者两方面应具有的社会作用，儒家的理想主义者进而将礼乐推崇到至高无尚的地位，赞美道：“乐者天地之和也；礼者天地之序也。和故百物皆化；序故群物皆别。”基于对礼乐功能的夸大，他们又将礼乐进一步神秘化，提出“乐由天作，礼以地制……明于天地，然后能兴礼乐。”“大乐与天地同和，大礼与天地同节；和故百物不失，节故祀天祭地。明则有礼乐，幽则有鬼神，如此则四海之内合敬同爱矣。”[②]儒家把礼乐抬高到天经地仪、人所不及的神圣地位，至使本来合情合理的解释陷入了唯心主义的泥滩。最终，他们用礼乐精神建造起来的这座理想王国，也就只能停留在神秘虚幻的理想之中了。

西周礼乐制度为后代统治者开创了一条具有典范意义的文治之道。汉代以来的历代统治者，一旦以武功获取政权之后，总不忘这条文治方针，几乎都要振兴礼乐，并按周代“三礼”（《周礼》、《礼记》、《仪礼》）经典中所规定的繁缛程序来推行礼乐制度。西周礼乐中除了不符合社会发展规律的等级规定早在春秋战国已经发生变化外，其他仪制方面，如“吉礼”中对天神、地祇、人鬼（祖先）的祭祀典礼；“凶礼”中的丧礼、荒礼等各种仪事；“军礼”中的出师祭祀、校阅操演等仪典；“宾礼”中朝觐、会同、相见等礼节；“嘉礼”中的燕飨、朝贺、婚冠等礼仪，基本上都被继承了下来，从而形成了以周代经典为依据的宫廷礼乐文化。

后世宫廷礼乐在音乐方面，主要是用于祭祀典礼仪式的“雅乐”，也包括形式多

---

① ［清］阮元：《十三经注疏》，中华书局，1980 影印版，第 1529 页。

② 同上，第 1530 页。

样的其他仪式音乐,如汉代鼓吹乐、相和歌、魏晋清商乐、隋唐燕乐等,都曾用于宫廷朝会、宴飨、军礼、田猎、卤簿等礼仪中。这两类音乐因功用不同而被赋予不同的价值标准,从而获得不同的发展方向。

《礼记·祭统》说:"礼有五经,莫重于祭。"[①]遵循这条祖训,历代封建统治者无不将"事邦国之鬼神示"的吉礼视为治国之大端,以此来标榜"君权神授"的合法性,主要用于吉礼祭典的雅乐因而就获得了象征国家兴衰的正统地位而受到推崇。雅乐的曲目虽每随朝代需要而损益变化,但雅乐的乐队却总要严格因循周代的"八音"之制。由于一味地追求符合"先王之乐"的正统性,至使雅乐从内容到形式一再僵化,尽管雅乐直到清代仍然保留着礼乐中最宏大的乐队规模,但这不过是徒有其表而已,不过是一种毫无生机的象征形式罢了。吉礼以外的其他仪制由于主要是针对人而非针对神的,对音乐的要求也就较为灵活。用于这类仪式的音乐更多地具有装点性和娱乐性,因此无论在音乐的形式和内容方面均比较自由,并能广采博纳、随时更新,成为宫廷礼乐中最具活力的音乐。

作为因袭周代礼乐文化的后世宫廷礼乐,也被延伸到军队、地方官府以及贵胄、士绅、文人等社会阶层中。所谓"宫廷礼乐",实际上是代表统治阶级文化的一种官方礼乐。由于它是占统治地位的一种官方文化,因而对民间文化,尤其是民间礼俗文化也造成很大影响。

无论是站在社会和谐论的立场强调仪式功能的孔子,还是站在结构功能主义立场论证仪式功能的布朗,他们都把仪式的功能归结到"维持社会秩序"这个主题上。英国的象征主义人类学家特纳(Victor Turner)则以社会冲突论(the conflict thesis)为背景,通过"结构"(日常社会)——"反结构"(仪式行为)——"结构"(日常社会)这个过程模式(详见第一节),展示象征性仪式在冲突社会中的平衡和一体化作用,把仪式行为看作是社会通过对自身的反省来建构秩序的一种手段。

许多仪式人类学家都通过研究各种具体的仪式来探讨仪式的具体作用,如:讨论祖先崇拜对于控制政治继承的作用、祭祀庆典对于界定亲属义务的作用、神灵崇拜对于协调农时的作用、占卜对于加强社会控制的作用、成人礼对于促进人格成熟的作用等等。格尔兹(Geertz)则将仪式行为和社会结构的探讨转移到对象征符号、意义和思维的文化分析方面。格尔兹认为,对仪式具体作用的这些讨论都绝非无关紧要,重要的是应该运用仪式的象征理论来分析、解释仪式引发人们的习性、影响人们的观念的作用。他说:"探求宗教的社会和心理作用,不光是要发现具体仪式行为和世俗社会之间的相关性——尽管这种相关性的确存在,并且值得不断研究,尤其是如果我们能够对它们说出些新东西的话:更多地,这种探求是要理解:人们关于'真正真实'(really real)的概念(无论如何模糊)及由此引发的习性,是如

---

① [清]阮元:《十三经注疏》,中华书局,1980影印本,第1602页。

何影响他们的合理观念、实践观念、仁爱观念及道德观念的。"①

格尔兹还把宗教活动或仪式的直接功能解释为"引发人们两种不同种类的习性:动机(motivations)和情绪(moods)。"他说,"动机"是向量性(vectorial)的,即有定向特性,"它描述引向通常是暂时性的某种结局的全过程";而"情绪"是无向量性(sealar)的,"只是在强度上变化,它不指向任何地方"。两者的重要区别是:"动机由于目的而'被赋予意义',人们认为动机有助于实现这些目的;而情绪则由于情境而'被赋予意义',人们认为情绪是这些情境引发的。我们以动机的结局来解释动机,但以情绪的源泉来解释情绪。"②

格尔兹所说的"动机"和"情绪",相当于涂尔干所说的"心理倾向"(包括"群体被集合起来"以体现集体力量这样的"动机"以及使仪式参加者的"心理倾向兴奋起来"这样的"情绪")。实际上,布朗也表述过类似的观点,他说:"由于人的大部分行为受到所谓情感的控制和指导,从而被认为具有精神气质,因此,应有必要尽可能揭示个人在参与具体宗教崇拜后形成了哪些情感。"③其实,涂尔干的所谓"心理倾向"、布朗的所谓"精神气质"和"情感"、格尔兹的所谓"动机"和"情绪",它们的基本含意都具有一致性。归结起来,这些都是仪式的直接功能,是仪式功能的动力,即仪式功能的功能。仪式正是人们对动机、情绪、感情以及意义灌注的工具。尽管各种各样的仪式都会有各自不同的社会功能,但正如涂尔干所言,它们都是不过是同一功能主题基础上的实践的变体。而这同一功能主题,就是可以引发特定"动机"和强烈"情绪"的"心灵状态"。

(原载《广西民族研究》,2003 年第 2、3 期)

---

① Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures: selected essays*, New York: Basic Books, 1973, p. 124.

② 同上,第 96—97 页。

③ Radciliffe · Brown, A. R. *Structure and Function in Primitive Society*, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1979[1952], p. 198.

社会性别与音乐

汤亚汀　编译

近30多年来，在全球许多社会，妇女的社会、经济、政治地位日益提高，有更多的机会参与音乐创作、表演和管理。民族音乐学、人类学、历史音乐学、民俗学、文化研究各个领域的学者，越来越有兴趣了解各种文化中男女之间的社会和政治关系，正是这些关系或鼓励或限制了男人和女人对各种音乐活动的参与。①

后现代思潮下的亚文化研究，往往找出个人与其所选择的群体之间的关系，因为每个人在各种群体中可占有不同层次的位置，这样可以以多种视角看待个体行为。②如"社会性别"(gender，区别于"生理性别"sex)这样的群体即是后现代研究中常见的，而且往往同"阶级"(class；有的情况下作"阶层"解)、"种族"(race；或"民族"，nation；或"族群"，ethnic group)、年龄(age；或"世代"generation)等分类的视角放在一起来研究。这些由后现代的"差异"(difference)的概念派生出来的相互关联的社会群体，是后现代意识形态和政治的反映。这些概念又都是"认同"(identity)的参数，即与某一群体或亲和或疏离，亦即划分人群的界限，音乐可以表达或加强这样的认同。

社会性别是从社会与文化的差异——而非人的生理差异——来区分男女两性的，即社会性别由社会或文化习俗形成，是一种规范人们社会性别行为模式的制度或惯例(institution)，或社会控制的手段。如同民族和阶级的概念，社会性别也能

---

① E. Koskoff, "Women in Music", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd Ed.), Macmillan, 1999: XXVIII, p. 537.

② M. Slobin, "Mircromusics of the West: A Comparative Approach", *Ethnomusicology* 36 (1), 1992, p. 20.

表明社会的权力关系及其意识形态。区分男女性别，分给他们各自合适的社会行为是很自然的。音乐体验的行为与活动（包括创造、表演和听赏）经常是区分社会性别的主要手段，藉此让人们学会适合的社会性别行为，并使这样的行为社会化。①

社会性别的研究属于女性主义研究的范畴。据美国学者 Ellen Koskoff 的划分，女性主义音乐研究可分为三个互有重叠的阶段：1970—1990 年代，主要收集、记载和研究妇女的音乐活动；1980—1990 年代，着重于社会性别与音乐的关系的研究，研究各种社会中的社会性别的格局和运作方式，以及音乐创造如何加强、改变或批评社会性别关系；而 1990 年代以来，后现代的各种女性主义理论呈方兴未艾之势（如女性主义理论、同性恋研究、文化与表演研究、符号学、心理分析等），研究社会结构与音乐结构的关系。②又据 NEW GROVE 修订版中 ETHNOMUSICOLOGY（民族音乐学）条目称：1970—1980 年代主要是女性主义研究和社会性别研究，1990 年代以来则有许多关于性别特征，即性征（sexuality）的研究③而目前在西方学术界，一般认为，20 世纪 90 年代前倾向于较抽象的社会性别，之后倾向于较具体的生物或生理性别（sex）的研究。本文着重介绍西方民族音乐学（即音乐人类学）中的社会性别研究，主要涉及研究的方法论以及社会性别的意识形态对女性音乐创造和男女性别关系的影响等方面。④

一、西方民族音乐学社会性别研究的方法论

自 1970 年代以来，女权主义学者日益注意研究社会性别和妇女在社会中的地位，提出了一些基本问题。如：男性和女性的二元划分是否恰当？男性和女性两个领域是独立自律的，还是互补的同质的整体？女性研究者是否受到男性的控制，即男性角度构筑的学术局限？这些问题有助于批判盛行的男性中心论所产生的偏见，有助于在更大的文化背景内重新界定女性的地位，有助于将社会性别作为一个专门研究的领域。

---

① M. Stokes，"Introduction"，*Ethnicity，Identity and Music，The Musical Construction of Place*，Berg，1994，p. 22.

② E. Koskoff，"Foreward"，*Music and Gender*，University of Illinois Press，2000，p. x.

③ M. stokes，"Contemporary Theoretical Issues"，in "Ethnomusicology"，*The New Grove Dictionary of Music and Music and Musicians*（2nd Ed.），Macmillan，1999，p. 392.

④ 本文编译资料出处：第 1 部分根据 M. Sarkissian，"Gender and Music"，*Ethnomusicology：An Introduction*，Macmillan，1992，pp. 337—348；第 2、3、4 部分根据 E. Koskoff，"An Introduction to Women，Music，and Culture"，*Women and Music in Cross-Cultural Perspective*，Creenwood，1987，pp. 1—19；文中不再一一注明出处。

在西方民族音乐学中，虽然有不少女性先驱，也许是因为男性的主宰，很少注意女性不同于男性的音乐表现。文献中大量提到妇女特定的歌曲或体裁，但没有研究妇女的音乐活动。只是在近20年，由于女权运动和人类学的发展，才注意研究生理性别、文化构筑的社会性别与音乐行为三者之间的联系。关于各种文化中妇女音乐的研究开始出现。

一、人类学的模式

人类学民族志有女性成年仪式、婚恋、生育、育儿等记录，关注社会延续的方法，尤其是用仪式加强共同信仰和价值的方法，而音乐表演这样一种仪式正是达到延续社会性别基本价值观的特殊手段。如许多文化中，妇女有担任葬礼哭丧者的社会责任，这同她们的主要的家庭责任一样，也是理想的社会性别行为。一旦人们认可了合适的社会性别，音乐活动便可以提供促进两性关系发展的背景，尤其节日的歌唱舞蹈为青年人提供了恋爱的背景，如菲律宾马拉瑙人的未婚女儿传统上不出闺房，她们接触男青年的唯一机会是参加编锣演奏；而拉瑙人许多夫妻的恋爱史则开始于交流编锣和鼓的段子。又如许多民族的青年人借助口弦谈情说爱。这些都是通过音乐来表现社会性别的事例。

音乐行为的变化常常反映整个社会的变化。妇女日益增加的经济独立，为她们担任新的社会角色，即新的社会性别提供了动力，并导致了音乐表演的机会。如犹太教仪式传统上禁止男人祈祷时听到女人的声音，女性不能参与任何仪式，更不能担任仪式领唱，但妇女地位的提高，使得犹太教改革派仪式上破天荒地出现了女性领唱。

美国音乐人类学家Lomax(1968)采取一种不同途径，试图表明歌唱风格本身可以衡量社会性别关系，反映某一社会性别习俗的严厉和男女性权威的不平衡。紧张的发声，狭窄的音域和高度装饰的声乐线条，表明了妇女受压制的社会。相反，混合良好的合唱和松弛的声乐风格，往往表明社会的权力关系比较平等。

二、结构主义二元对立的模式

列维·斯特劳斯结构主义人类学的二元对立模式，对社会性别研究也产生了影响，如对同家庭、公众场合相关的男女的音乐行为的研究。

在区分男女的文化中，产生了各自独立的音乐领域(创造范围和曲目)。如妇女的职业乐队，专为妇女活动举行的表演(阿富汗)，有特定的曲目(突尼斯)。在欧洲也是如此，虽然19世纪音乐学院的发展，允许妇女接受音乐教育，但她们就业机会仍旧较少，这样，妇女常常自己组织乐团和室内乐队。

在男女区分不是很明显的文化中，妇女的角色和活动常常被认为是补充，而非独立于男人，如印地安肖肖纳人的太阳舞中，有男人领唱，女人跟唱，象征男打猎、女采集的社会所需要的合作。

还有些区分男女活动的文化，无论自律还是互补，都提出了超越界限(超越了

社会所能接受的行为准则)以及对超越的认可问题,如妇女在公众场合——即男人场合——表演时所发生的超越。这种超越常常让人联想到妓女的活动。如在马耳他,白天在自家院子里唱歌的是良家妇女,晚上的酒吧里在男人伴奏下演唱的女人被看作是妓女。在男女严格分隔的传统伊斯兰背景里,这种态度尤其突出。

男女对立还涉及自然－文化的对立。人声是最自然的乐器,但在许多文化中(印度、突尼斯、巴尔干、爪哇),妇女的这种自然能力强于男人,而男人只能借助乐器这样的工具来表现自己的创造力,这可以解释为什么在这些文化中,多由女人歌唱、男人奏乐。

三、西方马克思主义的理论视角

自1970年代以来,一种来源于马克思主义的理论视角在人类学中影响日益增加。这种视角把文化看作是模写现存的社会剥削制度并使之合法化的手段。尤其关注社会不平等的关系,这种不平等驱动了隐蔽的不平衡的权利关系,而权利关系最适合于社会性别研究。

即使在男女角色互补的情况中,常常也有不平等的限制。如在印地安文化中即使男女的歌唱表演被看作是平等的,但有禁忌限制女性在月经期间参加仪式。印地安肖肖纳人中,虽然男女可以一起表演,但总是男人领唱,妇女若纠正或提示男领唱,会被看作是违反礼节。虽然在有妓女传统的文化里,妓女表演者也许比普通女性更为自由,但前者仍旧必须达到男性为她们界定的职业标准。

以性别为基础的不平等也表现在所谓的"权威结构"里。如同女性活动相对立的男性活动总被看作更加重要,某些文化体系总是把权威与价值给了男性的角色和活动,而同时贬低女性的角色和活动。社会性别与价值的联系很清楚,如在阿富汗,乐器演奏是男人的特权,妇女只能演奏手鼓,而手鼓又不被当作真正的乐器。同样在阿富汗,女性歌曲价值低于男性歌曲。如妇女所唱的摇篮曲只用来哄婴孩睡觉,而男人演唱摇篮曲是为男人的社会娱乐的,评价较高。在这一文化中,女性的歌曲先得在男性曲目中确定才行,而且女性从不演唱古典或宗教曲目。在阿尔巴尼亚,妇女可以演唱男人歌曲,而且会受到赞扬;而男人唱女人的歌曲,则会受到藐视。

在公开场合演唱的妇女,除了会被联想到妓女外,她们常常还是社会结构的局外人。如突尼斯女音乐家一般是异族或异教的奴隶。在爪哇,在男人的饮酒舞会上的舞者通常是外村人。在印度和阿富汗,女音乐家常常来自世传的种姓。雇佣局外人,还可以认可原本不许可的行为,如爪哇的上述舞会,男人同外村的舞女跳舞,没有同本村女人跳舞的道德框框的限制(如允许身体接触)。

女性音乐家不受社会规范束缚,而且她们的社会地位低下,这有时反倒是好事。如突尼斯和印度的妓女,所受教育高于一般妇女。又如阿富汗妇女一般都鄙视游唱女歌手,认为她们是异族的大胆的外来人,但她们又羡慕那些晚会和活动,而且游唱女歌手在陌生人面前可以不带面纱,也可以自由出外旅行,还可以同男人

讨价还价。

四、文化研究和文学批评的模式

音乐与社会性别研究的新途径来自文化研究和文学批评的模式，将西方马克思主义法兰克福学派阿多诺的思想，同一些后现代思想（如福柯、葛兰西、巴赫金等）结合起来，形成了所谓的“新音乐学”学派。[①]这些学者研究歌剧的文本，仔细审视妇女——既作为剧中人物，也作为表演者的形象，不仅注意要求女主角死去的程式，也要注意歌剧中的种族主义和帝国主义倾向。对以这些文本为基础的意义结构，强调作为一种体裁的歌剧是以男人为中心的。如《露露》中，女性人物成了男人“出于自己需要、幻想和对女人的害怕”而投射在她们身上的各种角色的混合。女性角色不是圣人便是罪人。有人又将这种论点扩展而包含了表演者在内，提出女主演的形象是男性构筑的幻想。而说到底，歌剧本身也是男性构筑的艺术形式。

五、流行音乐研究领域

英美社会流行音乐研究是近年来具有成效的领域。如“摇滚乐与性征”（1978）是研究摇滚乐与流行乐所固有的性别信息的先驱尝试。该文提出，摇滚乐是既表达、也构筑传统的男、女性征的概念的手段，使表演者和观众都有明确的社会性别方向。男性是积极的参与者（雄赳赳、粗犷、咄咄逼人），女性是被动的消费者（少女流行乐迷）。如同上述的美国“新音乐学”学派研究音乐本身阳刚与阴柔的描述，流行音乐研究也进一步根据音色、音高和节奏描述社会性别的定式，并联系男性主宰的过程。如区分出“硬摇滚”，特点是坚硬、刺耳；“软摇滚”，则是温暖、柔和、尖锐等。

有时社会性别界限模糊不清（这在主流民族音乐学文献中很少提到），在流行音乐研究中有很多讨论。1960—1970 年代，男女性别特征的传统渐渐融汇，尤其在英国摇滚乐中，如披头士的形象既非咄咄逼人也非哀婉，以及其他一些性别的模棱两可和“娘娘腔”。1980 年代，这种性征汇合一方面发展为“社会性别转向”，另一方面同时包装成同性恋（英国）和非同性恋（美国）两种倾向。同性恋亚文化对各种风格都有重要影响。

民族音乐学学者得益于上述各种领域的研究与思潮，他们承认男女的特性在文化上是可变的，允许摆脱以表面自然的生物差异为基础的音乐分类。人们研究，在一特定社会体制下，音乐表演和行为怎样有助于维持社会性别差异。注意不要把社会性别与认同的其他基础分开。如年龄显然经常影响社会性别特有的行为，生育能力的丧失会减少女人外表的性征——如服饰和举止，却会增加其社会地位，并使其音乐表达更自由。此外，族群认同日益增长的意识会减少社会性别的差异，

---

① M. Herndon, “Epilogue: The Place of Gender within Complex, Dynamic Musical Systems”, *Music and Gender*, University of Illinois Press, 2000, p. 348.

因为群体团结高于其他内部划分。

民族音乐学开始研究社会性别，开始纠正不平衡，倾向于研究女性，开始填补对妇女音乐行为与活动的知识空白，开始重新解释现存的历史资料。

二、性别的意识形态

每一个社会都有自己独特的有关社会性别的意识形态(联系着该社会的政治、经济、社会、宗教等因素)，这是人们社会性别的行为准则。需要对围绕着社会性别的意识形态(如性征)进一步作深层分析，说明这种意识形态与下列因素之间的关系：社会性别结构、男女社会性别关系的本质以及这些因素对音乐行为的影响；还要反过来研究，音乐行为本身如何反映、象征社会性别行为。

一个社会的社会性别结构，反映了男女两性按照特定文化的社会性别意识形态，所构筑和维持的社会格局，各种格局呈连续统排列状：从完全的男性主宰直至完全的女性主宰(后者即完全的母系社会，现已少见)。

特定文化的社会性别意识形态对音乐表演的含义表现在性征上(sexuality，即性别特征，sexual identity)，可从以下三个方面探讨性征如何影响音乐表演。

一、性征表现的强化

表演环境可以提供性别行为的背景，以至音乐表演成为性别关系的隐语。女性的性征表现为生理上的行经与育儿，有这样性征的妇女其音乐角色能够强化(或有时需要限制)自己的性征表现。女性的音乐才能，常常按照男性对女性性征的社会文化期望来加以界定，如在西方，妇女的音乐表演必须服从于男性主宰文化的经济利益和色情兴趣(或世俗趣味)。在男性赞助音乐表演的社会，或男性主宰的政治、宗教、经济领域需要青年女性表演者的社会，音乐行为必须能够提高女性的性征。许多文化都是借助于身体动作姿势、面部表情、服饰化妆来加强性征的，有时甚至美貌和性征比音乐才能更重要。

二、性征的丧失

年龄可以使性征丧失，进而会改变妇女的音乐作用或地位。如希腊农村为葬礼哭丧的老妇身着黑服，既象征死亡，也象征性征的吸引力丧失。年龄的增长意味着哭丧机会的增多，即社会责任的增加和地位的提高。同样，巴尔干老妇是音乐传统的保存者，社会地位得以提高。也有相反的情况，如犹太人哈西德教派的老妇完全放弃了音乐活动。

三、限制女性的音乐活动

对妇女内在性征的文化认识——如经期的禁忌和对女性性欲的恐惧，会促使分离男女不同的音乐领域，或限制妇女的音乐活动。许多社会男女两性的差异形成其他二元对立的概念，即性征的意识形态框架：如自然—文化、家庭—社会等。

既然社会性别特征不一定同生物性别相符，男性和女性都可以越界而进入对方的社会性别，表现出与自己生物性别相反的行为。(如中国戏曲中的男女演员反串异性角色。但生理上作过手术的16—18世纪的欧洲阉人歌手和现代泰国"人妖"不属此类。——编译者注)

分离男女性的社会性别属性对音乐观念与行为都有深刻意义。许多社会将音乐活动分成符合其他象征性的二元对立概念的两个领域。如塞尔维亚－克罗地亚歌曲的传统划分"男人英雄歌曲"和"女人歌曲"，这一男女二元对立也表现在其他社会领域：如公众场合—私下场合、行为—感受、社会积极的行为—社会消极的行为，等等。马其顿社会对宗教仪式也有这样的划分：女人是旁观者，男人是参与者。因此，音乐角色和责任的划分，联系着文化上特定的、与社会性别相关的其他领域：男性—女性＝公开—私下；侮辱—恭维＝内部世界、外部世界；城市—农村＝多样—单一；歌唱之泣—哭丧之泣＝歌词少—歌词多，等等。

其他例子还有：突尼斯的女奴传统中，男女音乐领域的二元对立植根于基本的宗教结构和阶级结构，联系着其他的二元对立概念：宗教—世俗、神圣—鄙俗、富人—奴隶、器乐表演者—歌舞者。此外，在正统犹太人和阿富汗音乐家中，男女音乐活动有分工，联系着器乐传统—声乐传统、宗教性—世俗性之分。

在许多社会里，社会性别、音乐与其他文化领域的概念相互联系的一个结果是，分离了男女性表演的环境、体裁、表演风格。分离虽然是社会性别意识形态(所谓女性力量的污染性或破坏性)的结果，却可能是女性团结积极的催化剂。如在所谓女性主宰的苏里南马龙人中，许多女歌手显然向往用歌曲来反映自我形象，以表明她们看自己和别人看她们之间的差异。还有一种与外界隔离的女性聚会，在这样的场合，音乐表演的许多限制都没有了。这种分离有双重目的：给妇女提供社会可以接受的音乐表达的舞台，同时也能用音乐表演来表达她们社会性别的特征——即性征。

三、社会性别关系中的音乐

大多数社会性别关系的核心是权力的概念。多数社会是由男性主宰，但每个社会各有自己独特的方式来安排社会性别关系，或对立或互补，但程度不一。社会性别研究归根到底是研究不平衡的权力和机会的关系。音乐表演提供了观察和理解任何社会的社会性别结构的最佳背景。因为，音乐表演在社会性别关系中起了积极能动的作用，或维持，或"表面上"维持，或抗议，或挑战现存的社会性别的格局，通过涉及音乐的一些策略，如嘲笑羞辱、秘密语言、社会性别变换或逆转、社会"欺骗"等。从以上很多例子可以看到，音乐表演是如何维持现存的社会性别格局的，下文着重说明"抗议"、"挑战"、"表面上维持"这三种情况及其相关策略。

一、抗议现存社会性别格局的表演

这一类音乐表演为表达愤怒或性欲的需要提供舞台。如北非柏柏尔人到婚嫁年龄的妇女,可以当着全社区用歌曲嘲笑羞辱她看不中的求婚者,或证明自己终止婚约的正当性,或用挑逗的言行鼓励求婚者,而男人则必须默默忍受。这类歌曲成为她们维护自己婚姻幸福,反抗父亲定亲的有力武器。

另一种抗议手段是用秘密语言歌唱来达到抗婚目的,或表达大胆的性需求。秘密语言打开了同男性交流的渠道,亦是表达性征的手段。如婚礼歌和其他民歌里有关性的隐喻,有的如同谜语,有的只有女人圈子里才知道。

音乐表演也能用作象征性的社会性别转换的背景,允许两性间的交流,或调和两性对立。如加纳和阿根廷一些部族妇女采用男人的曲目来伸张自己的权力。在印度古典传统里,也训练女性音乐家表演男性曲目,以提升自己的音乐地位,也使妇女奋起废除同女性相关的寺庙—宫廷传统的体裁。

二、挑战现存社会性别格局的表演

如在西方流行音乐传统里,许多女性歌手厌倦了摇滚乐中常见的厌女症的歌词,厌倦了男性对音乐娱乐业的主宰,她们决定自己创业,用音乐赞美各种女性。又如印度的女性歌舞者拒绝传统的极其性感的舞蹈动作,这样有助于将印度妇女从性的定式中解放出来,也有助于她们摧毁依赖这种定式的歌舞表演传统。

三、表面上维持现存社会性别格局

所谓的社会"欺骗"的手段,是指言行不一、表面行为与实际行为的矛盾。这种"欺骗"或曰"掩饰",常常处于社会性别关系的核心,在仪式或日常行为中,短暂地转变性别,悄悄地用隐含的性欲的语言或威胁的语言乔装起来,隐藏明显行为的直接性,需要男女双方合作进行"欺骗"。如巴西的一个部族,传统上男方婚后须入住女方家中,而这里的社会性别意识形态却是男人比女人优越,音乐方面有一条规矩:男人不允许女人看他们的笛子,哪个女人若违反,男人则须教训她,但现实中很少实行。这种意识形态,或欺骗,或男女"共谋",只是为了掩饰该社会男人脆弱的优越性,延续他们的这种幻觉或理论(不是现实)。这样,社会性别格局及其意识形态表面上就得到了维护,但实质上是被违反了。

四、结论:社会性别、权力与价值观

社会性别体系可以看作是一种权威结构。在许多社会里,男人的行为比女人的行为显得更有权威,即更有价值。人们往往要求女性体裁符合男性模式,否则会被贬低为不合正统。而且所表现的女性性征也会遭贬。

权威结构也就是权力结构,而权力与价值观的概念也交织在一起,二者都必须解释:为何盛行男性主宰和女性从属的权力现象。我们应该构筑一种模式,将权

力、社会性别、音乐和价值观四者结合起来。人类社会的权力关系有压迫与平等之分，价值观有高低之分，社会性别行为有男性性征与女性性征之分，我们需要创造一种综合模式来研究音乐活动。在这样一种框架里，可以发现社会性别—社会地位不平等与涉及社会性别的音乐行为之间的相互关系。此外，还要研究音乐在界定、反映、维持或变化现有社会秩序和性别秩序方面，所起到的评价作用。

（原载《交响》，2003 年第 2 期）

城市音乐文化与音乐产业化

洛 秦

让我看看你的城市，我就能说出这个城市的居民在文化上追求的是什么。

——伊里尔·沙里宁①

城市音乐文化，是一个自从人类有了城市、创造了文化、产生了音乐之日起就已经存在的现实。因此，这样的现实是人类文明共有的特征，无论它们是积极的、还是消极的，都是我们必须接受的、认识的、思考的。尤其是，在这个人类文明形式中，这样的现实又由于一系列的特性，诸如特定的地域、社会、经济、政治、宗教和文化的特性，形成了共性中又具有个性的城市音乐文化的形态和特征。

虽然城市音乐文化并不是一个新的概念，然而，对于城市音乐文化特征的研究，特别是对于随着城市化而形成的音乐产业化的研究，是一个我们所面临的新课题。因为人类社会正以"地球村"的新时空概念，经历着史无前例的城市化进程，特别是我们中国，正在以前所未有的速度加快城市化建设，为此，对于中国城市音乐文化和音乐产业化现状的研究，更是体现出了它们的紧迫性和现实性。

我们都可以赞同这样的观点，即城市是人类文明的空间集约形式。

对于这样一个空间集约形式的理解，人们在不同时期、从各自不同的角度，依据城市的不同功能、要素、结构和层次等多元复杂性，对其进行界定。

在中国古代，"城"和"市"是两个概念。《管子·度地》曰："内为之城，城外为之郭"；《墨子·七患》曰："城者，所以自守也"。由此，我们认识到，古人将"城"视为安全

---

① 任平：《时尚与冲突——城市文化结构与功能新论》，东南大学出版社，2000，第1页。

保护的围障之物。至于“市”，《周易·系辞》曰：“日中为市，致天下之事，聚天下之货，交易而退，各所其得。”从中我们认识到，“市”在当时是一个商品集市交易场所。

“城市”在现代生活中已经远远超出了原有的军事和交易概念。如今，经济学的观点认为，城市是一个有限地域内集聚的经济实体、社会实体和物质实体的有机系统；社会学的观点认为，城市是大多数居民从事工商业和其他非农业劳动的社区，是人类居住、生活、工作的基本社区之一；地理学的观点认为，城市是发生于地球上的一种宏观现象，有一定的空间性、区域性和综合性；建筑学的观点认为，城市是空间结构与社会结构的结合，是一个复杂的建筑工程综合体，是各种工程建筑和各种管线系统的汇集地；系统学的观点认为，城市是一个以人为主，以空间利用为特点，以聚集经济为目的的一个集约人口、集约经济、集约文化、集约信息的地域系统，是一个与周边进行人、物、信息交流的动态开放系统。①

而美国芝加哥学派则从人类文明的历史出发，将传统、礼俗和心理作为城市发展的核心内容，它将城市视为文明人类的自然生息地。它认为，从一定的角度上讲，世界历史也就是人类的城市历史。该学派的创始人帕克在其《城市：对于开展城市环境中人类行为研究的几点意见》一文中指出，城市决不仅仅是个人的集合体，也不是各种基础设施的聚合体，“它是一种心理状态，是各种礼俗和传统构成的整体，是这些礼俗中所包含、并随传统而流传的那些统一思想和感情所构成的整体。”②

帕克的观点摆脱了人类文明历程中城市发展的物质性，他从一个更高的层次来看待城市的价值。这也验证了心理学家马斯洛所提出的人有七种心理需求在城市发展中的状况。古代社会的“城市”仅仅是物质需求和安全需求，而到了现代社会，城市已经成为了传统、文化和精神的集合体。

那么，作为传统、文化和精神的重要载体之一的音乐，我们又怎么样从这一特殊的角度来看待和理解城市呢？

可以这样认为，城市是一个在特定的地域、社会和经济范围内，人们将精神、思想和感情物化为声音载体，并把这个载体体现为教化的、审美的、商业的功能作为手段，通过组织化、职业化、经营化的方式，来实现对人类文明的继承和发展的实体。因此，我们的音乐在城市形式和城市化过程中具有其一定的特征和作用。

一、城市音乐文化

所谓的城市音乐文化，就是在城市这个特定的地域、社会和经济范围内，人们将精神、思想和感情物化为声音载体，并把这个载体体现为教化的、审美的、商业的功能

① 详见杨立勋：《城市化与城市发展战略》，广东高等教育出版社，1999，第5页。

② 张钟汝等：《城市社会学》，上海大学出版社，2001，第2页。

作为手段，通过组织化、职业化、经营化的方式，来实现对人类文明的继承和发展的一个文化现象。由此，它的特征与城市的基本特征紧密相连。首先其表现在城市因素的集约性上，即城市音乐文化所涉及的范围体现为人口集约性、经济集约性和科技文化的集约性。其次体现为城市功能的综合性，即城市音乐文化发生在一个人口、经济和科技文化集约的地区，其必然反映该地区的在文化方面的生产、分配、交换、消费等环节的功能，同时，在这样一个社会实体和社会资源高度集中的地区，城市音乐文化的形式也体现在人们从事政治社会活动，以及智力、教育、文化中的作用。再是，城市是一个开放的实体，音乐文化在其中也同样体现出其开放性。通过在城市音乐文化中的内容和其特殊的形式，在城市"商品"生产和"商品"交换过程中，实现经济、文化、传统、审美、感情和思想意识的交流。同时，我们也将认识到，城市音乐文化的系统性，它与整个城市构成一个有机体，在这个有机体中，音乐文化作为社会要素中的一个重要部分和城市经济和市政要素一起形成一个完整有序的整体，从而达到城市复杂的结构、层次、多元和综合性中的音乐文化特殊的作用。

从社会结构来看，市民性是城市音乐文化特征的一个层面。一般我们将具有城市市民特点以及区域个性的文化称之为市民文化，由于各个城市在地理、经济、风俗、传统、文化等方面有着很大的差异性，因此市民文化呈现出千姿百态的特征。

例如，上海近现代文化发展过程中，"海派"成为了上海文化的一种特征。这种特征也同样体现在音乐的发展过程中。20 世纪 30 年代前后的"租界性"和"国际化"最集中地体现在上海大众文化的"海派"特征之中。由于海港城市，资本主义经济意识最先在这里滋生，西方文化从这里进入，也从这里发展和延伸，将文化作为商品，无疑对中国近代经济发展产生积极影响。诸如歌舞厅、音乐社团、唱片业、音乐作品的出版，以及音乐广播电台的建立和发展，我们都已经看到，它们成为了推动这个城市都市化、国际化的重要因素之一。但另一方面，这些音乐文化设施、表演内容和形式也都体现了上海市民文化，或者说，"海派音乐文化"的深层心理中所隐藏的"媚俗性"和"时尚性"。事实上，"海派音乐文化"的"租界性"和"国际化"是其形式和地域现象，与之相匹配的则是"媚俗"和"时尚"的内容和人格本质。

从社会学视角来看，这种"媚俗"和"时尚"的本质和内容就是那一时期上海都市文化中基本的阶级文化，它们反映了消费这些文化的社会群体的属性。这些被消费的文化，尤其是歌舞厅、流行音乐和爵士等娱乐性文化传播到市民阶层中间之时，其主要的作用就在于表现为市民们所共有的文化价值和心理特征。换言之，这也是特定的人就是特定种类的都市文化载体的具体显现。①

① 参见洛秦：《"海派"文化中的"媚俗"和"时尚"——三十年代前后的上海歌舞厅、流行音乐与爵士的社会文化意义》，载台湾大学《"文化场域与教育视界：晚清——40 年代"国际学术研讨会论文集》，2003。

对市民音乐文化的概念在各个历史时期和不同文化传统中的理解是不一样的。早先欧洲中世纪市民文化是相对于贵族文化而言提出来的,而在中国古代则相对于宫廷文化。例如,欧洲中世纪贵族文化中把音乐看作为是一种科学,所有贵族子弟都必须接受良好的音乐教育,而那些供职于王公贵族门下之外的艺人们,他们以音乐作为谋生手段,而且成立行会。然而,对于这样一批市民文化的"吹鼓手"往往是受到贵族阶层的排斥的。15世纪初,英国下议院曾谴责威尔士艺人的市民音乐是"弄神弄鬼、造谣惑众"的种类。[①]在中国古时宋代城市商业集会场所"瓦肆"、"勾栏"里的各种音乐表演形式,也是典型的市民音乐文化,它们对于之后的曲艺、戏曲的发展起到过积极的作用。

市民文化一词有时也特指城市阶层中地位较低的那些人群,将他们的社会心理、生活方式、价值观念等的文化现象归结为小市民文化。所以市民文化也就成为了这一阶层的人群的特点,一般表现为"庸俗、虚伪、自私、低级趣味"[②]等。

城市音乐文化中带有区域特征的为社区音乐文化,其具有狭义和广义两种含义。狭义的社区音乐文化是指在一个社区内以学校、图书馆、文化馆、俱乐部等公共设施为阵地,创造社区的音乐文化生活环境;广义的社区音乐文化是指社区的人文环境、建筑物布局及空间、行为模式及生活方式等。不同的社区有不同特点的社区音乐文化。在一个城市内部,由于存在着不同的层次和类型,也会形成不同的社区音乐文化。同样,在不同社区的学校音乐教育、家庭音乐教育也呈现出这类差异性。尽管随着城市建设的发展,一些城市的社区结构发生了变化,社区文化的格局也在发生变化,但是,随之也同样将产生新的社区文化和新的社区音乐文化。诸如,从调查中看到,上海的徐汇区、静安区、长宁区都是经济文化发展较好的社区,在这些社区的文化馆音乐活动中就充分体现了它们各自的优势,相比其他社区文化馆来说,那里不仅业余音乐教育的层次较高,一般音乐娱乐活动开展得也非常活跃,喜闻乐见的书场、音乐教室、老年舞场以及其他活动极为频繁和丰富,从而也带动了该社区的文化活动方面的经济创收。而一些经济文化底子较差的社区,文化馆中的音乐文化活动就贫乏,管理部门将音乐活动场所出租或者用于其他商业行为,从而更是影响了音乐文化活动的培育。

再者,城市居民表现出来的闲暇文化行为,也体现在城市音乐文化之中。诸如,人们在自由闲暇时间内,所安排和从事的各种文化的活动越来越大量地涉及到欣赏音乐、学习音乐和表演音乐的活动。城市社会学将娱乐闲暇文化看作为一种文化行为,由于每个居民的闲暇时间活动内容不尽相同,它会因个人的文化素养、文化追求、文化导向及生活方式、价值观念以及兴趣爱好等而各异,从而反映出居

---

① 保罗·亨利·朗:《西方文明中的音乐》,贵州人民出版社,2001,第110页。

② 张钟汝等:《城市社会学》,上海大学出版社,2001,第177页。

民闲暇文化程度的高低。因此，居民闲暇活动归根到底和社会物质生产条件和经济发展水平相关，随着城市人民生活水平的提高，居民闲暇活动的时间也必然增多。[①]因而，居民闲暇文化的发展也是城市音乐文化生活丰富多彩的标志，高质量的闲暇文化对城市音乐生活的改善有重要作用。

因此，综合地说，城市音乐文化是城市文化的历史和传统的积淀，城市音乐文化是城市文化新发展的体现，城市音乐文化是城市文化的社会行为、观念的反映，城市音乐文化是城市文化规划和特色的标志。将这几方面的因素集中起来，城市音乐文化的特征主要表现为两种性质：物质性和非物质性。物质性指的是音乐文化在城市中所具有的有形的物质特征，即音乐活动所需要的设施和器具；非物质性为音乐活动中所涉及的社会心理、文化价值、审美情趣、宗教信仰和思想意识等。

二、音乐产业化

随着城市化的发展，音乐文化呈现出一个重要特征，即不断被产业化。

一般来说，城市化是指一定地域的人口规模、产业结构、经济成分、运营机制、管理手段、服务设施、环境条件、生活水平、教育状况、文化活动等要素从小到大、从粗到精、从低到高、由分散到集中、由单一到复合的一种转换或聚集的复杂过程。[②]因此，城市化是人类社会、经济、文化的综合作用的结果。在这个综合过程中，文化产业成为了城市化现代社会的一个重要特征。

文化产业的概念出现在20世纪初，“法兰克福学派”边缘人物的本雅明在其《机械复制时代的艺术作品》(1926年)一文中，提出了当时出现的一个新的文化现象，即文化产业品诸如收音机、留声机、电影形成的文化变化，由于这些文化产业提供的“复制技术”造成了文学艺术在性质上的根本变化，批量生产的文化产品已经不再具有传统意义上的艺术的一次性存在的性质。原本只有那些“贵族”或上层阶级所拥有和垄断的艺术，从而自象牙塔中“降落”到了民间，大众获得了欣赏它的权力和可能，文化成为了大家所共享的产品。本雅明认为这是文化的革命和解放，给无产阶级文化带来了新的广阔天地。从而，使得文化研究的视角从美学转向了社会和政治的意义。文化不再以“经典”为标准，打破了过去那些传统的、包括“法兰克福学派”以“艺术作品”为核心的文化观。过去那些伟大的、杰出的艺术成品被称为“经典作品”，它们的创作者被誉为经典作家、思想伟人、人类领袖、历史人物，人们被要求以崇敬、学习的态度来认识、理解和体会这些经典作品的意义。从而，经典作品及其创作者成为了文化的代表、权威和监护人，一切与他们的价值标准不相

① 张钟汝等：《城市社会学》，上海大学出版社，2001，第179页。

② 详见杨立勋：《城市化与城市发展战略》，广东高等教育出版社，1999，第32页。

符合的都不仅是粗俗平庸的，而且也是威胁和异己力量。柯可指出："英国文化研究冲破了这种文化观，费斯克明确指出文化不是指在艺术杰作中能找到什么形式或美的理想，也不是指什么超越时代，国界和永恒普遍的'人类精神'，而是工业化社会中意义的生产和流动，是工业现代化社会中生活的方法，它涵盖了这种社会的人生经验的全部意义，它废除了'艺术成品'在文化中的中心地位，而代之以意义的生产和流通"。①

在这种情形下，文化产业就此形成，因为现代城市中的政治、经济赋予了文化新的含意。随着越来越多的资本运作，资本在最大度地增值，它朝着可能获取利润的空间无限地渗透和扩张。随之，资本超越了物质产品的生产和流通，伸向了文化心理领域，精神和文化成为了商品。由此，文化产业构成了一个生产系统，在这个系统中文化只是一个形式，它受制于资本积累的逻辑，而不再是传统的艺术性质和意义了。现代社会中的音乐就是这种文化产业中的重要成分，例如：

音像艺术是文化产业最为活跃的前沿，新技术、新产品、新样式层出不穷：录音、录像；磁带、光盘、组合音响、家庭影院；更有数字化浪潮迎面扑来，CD、VCD之后，DVD、DVD-ROM，CD-RW正在开发。观众可以在多种场合，通过多种途径，借助于电视，录像机、影碟机、电脑多媒体等等，进入多姿多彩的音像艺术世界。由于文化市场的巨大需要，音像艺术产业发展势头强劲，据统计，全国有35家光盘加工复制厂，近百条光盘生产线，从1998年10月到1999年3月满负荷运转，仍不能满足订货需求。音像艺术发展的影响之一，是极大地推动了通俗歌曲或流行音乐的发展。在音像艺术产业中兴旺发达的音乐电视，就以通俗歌曲或流行音乐为主要内容，再配以形象的画面和情绪性舞蹈，强化和丰富了音乐欣赏效果，成为当代音乐的一种重要形式。音像艺术发展的影响之二，是卡拉OK厅的大量兴起。卡拉OK让观众由单纯的接受性欣赏，转为积极主动地参与表演，这对活跃文化娱乐生活、提高全社会的文化修养，显然是有益的。音像艺术发展的影响之三，是拓宽了所谓的"后电影市场"，使电影除了票房收入，还可以制成音像艺术产品获取经济效益。因而，"后电影市场"不但成为音像艺术产业本身的一个重要生长点，而且成为电影发展的新的途径和经济支撑点，在艺术格局的变革、调整中起着积极作用。②

看看上海文化产业的发展情况。上海在中国文化产业格局中，有着举足轻重的地位。如仅高科技色彩的电子出版物一项，占全国10强三分之一的上海音像出版社等3家电子出版社，1997年的销售额就已接近3亿元人民币。上海的5条唱片生产流水线产量现已占全国的25%，上海的电子出版物种类和复制总量也已连

① 柯可：《文化产业》，广东经济出版社，2001，第67页。

② 参见单世联：《现代性与文化工业》，广东人民出版社，2001，第475—476页。

续几年超过了200%。

为大力发展文化产业,上海一方面通过建起东方明珠电视塔、上海影城、上海博物馆、上海大剧院、上海图书馆、浦东东方艺术中心,以及移位的上海音乐厅等标志性建筑,举办国家级上海国际艺术节、上海亚洲音乐节、上海国际电视节、电影节,文化艺术节、旅游节等重大文化活动等活动,努力向国际文化中心城市的目标迈进,使上海再度成为国际文化交流中心之一。另一方面在"掀起文化建设新高潮"热烈讨论的基础上,在《国际文化产业发展研讨会》上推出《新世纪上海文化发展三年规划》,走经济文化一体化发展之路。据统计,上海的文化市场现已催生出了从事新闻业的新民一文汇报业集团、从事音像业的新汇集团、从事出版业的上海世纪出版集团、从事影视业的东方明珠集团、上影集团、永乐集团等。1998年上海文化产业的销售额超过了100多亿元,占了国民生产总值的3%,成为新的经济增长点。①

具体举例来说,世界超大型景观歌剧《阿依达》2000年11月3、4日在上海体育场隆重上演并取得圆满成功就是上海文化发展一次大手笔,它的大制作、大投资,体现了上海作为一流的国际化大都市的综合实力和文化艺术水准,有效地推动了上海音乐文化产业发展。《阿依达》是社会各部门总动员,国际国内大协作、大联手的成果,也是高雅艺术市场化运作获得大回报的成功尝试,体现了上海文化体制、制度的革新与突破。对上海版《阿依达》从决策、排演、宣传到市场营销的社会运作的全过程包括以下几个方面:

上海版《阿依达》的制作人在策划这台作品时的目标定位之一,正是在于要通过景观歌剧这种别开生面的歌剧的新形式,强调高雅艺术与娱乐文化的完美结合,超大型景观歌剧《阿依达》创造一种经典歌剧的新的表现形式,从某种意义上来说,这不仅仅是一场歌剧,也是一次规模宏大的集体狂欢活动。具体措施体现在:

1. 辉煌雄伟的舞台场景制作,在表现古埃及环境形象的同时,又重视上海体育场的形象特征,突出上海版《阿依达》东方独特的艺术魅力。

2. 世界一流歌唱家领衔的演员阵容,5万名观众同声齐唱凯旋曲,将舞蹈、杂技、马戏等多种表演样式和激光焰火融为一体,而且,还加入了中国爱情经典《梁祝》的"化蝶"场面。

3. 逼真的道具和色彩瑰丽的服饰,给梦幻般的舞台添加了绚丽、宏伟的视觉效果。由意大利著名服装设计师米克斯卡设计的服饰,用掉了15万米的面料和上万种点缀性辅料。40名化妆师同时为3000多演员化妆,仅耗用各种颜料粉就价值10万多元。

为上海版《阿依达》的制作,上海东方电视台与上海市演艺总公司共同斥资

① 柯可:《文化产业》,广东经济出版社,2001,第352—355页。

1300万元。上海市领导和主办单位强调《阿依达》，除了它的非同一般的艺术魅力之外，还在于它本身具有的作为文化商业活动操作的可行性。

东方电视台作为第一制作人，在担当繁重的排演任务的同时，对宣传报道作了精心的策划。自《阿依达》运作伊始，就详尽地拟定了宣传方案，从宣传目标、宣传卖点、宣传方式，到宣传步骤和宣传要点，都作了统筹规划和具体部署。设计了上百个宣传点，有计划、有步骤地向媒体提供各种新闻背景资料；及时地邀请记者参加各类新闻发布会，通报有关舞美、服装、道具制作及排演进展情况的消息；组织记者对中外总导演、总设计师、指挥、演员的专访，以及现场探营和观摩预演等等。不仅调动了上海本地的大小媒体，也引起了国内其他地区和一些境外媒体的关注。电视广告滚动播出，电视宣传片、广播宣传片、大屏幕宣传片、车身广告、平面广告，以及宣传单片、宣传手册、宣传海报与各种报刊的新闻、消息、花絮、专访和互联网上的专页，编织成一个巨大的关于《阿依达》的信息空间。据不完全统计，到开幕前的一个多月内，东视播放的新闻报道近百条，报纸刊发追踪报道350多篇。一时间，形成了各大媒体竞相追踪报道《阿依达》的盛况，涉及的报刊、电视台、电台、网络近百家，其中包括港台主要媒体以及西方主要新闻媒体，如美联社、路透社、法新社、纽约时报、洛杉矶时报、欧洲时报等。

在强劲的宣传攻势下，《阿依达》成了沪上的一大热点。2000年10月23日《新闻午报》记者作了一次小规模的民意调查。在被调查的312人中，296人知道《阿依达》，占95%；对"你是从哪里得知《阿依达》的"这一问题的选项，电视高居榜首，有305人，占97.7%；其余依次为报纸289人，占92.6%，杂志82人，占26.2%，广播68人，占21.8%，网络65人，占20.8%，招贴海报47人，占15.1%。

《阿依达》原计划演出一场，门票45000张。票务销售的好坏决定了这场演出能否取得商业运作成功的关键。为此，上海市演艺总公司开通了24小时订票热线。上海中国国际旅行社承担了面向外省市和海外的"观剧旅游"销售任务，组织了三大销售渠道：1）海外旅游商合作，2）国旅遍布全国各地的100多家分公司联手，3）由市旅委牵头在本市的14家旅游咨询中心形成连锁销售网，将《阿依达》与旅游相结合、推向欧美、日本、新加坡，以及我国港台地区和国内其他城市。海外票务销售超过4500张。在多方努力下，票务运作从启动伊始，始终处于火爆状态。45000张门票就全部售罄，全场票房收入达1103万元。考虑到市场的需要，主办方决定11月4日加演一场。两场演出，观众人数总计达9万多，票房总收入达1365.7万元。

另一方面，主办单位还进行了广告赞助与衍生产品的开发，总计获利达15万元。同时，还在演出之前，承办方就展开了有关电视版本、布景道具出售的洽谈活动。已有中央电视台，以及日本、新加坡、中国台湾、香港地区的有关电视公司购买实况转播电视版权，总交易额达100万元。市场运作取得了佳绩，《阿依达》在全额

收回投资之外，还盈利约350万元，意味着上海文化产业的市场运作机制正在走向完善。

《阿依达》的演出成功，确是展现了上海作为一流的国际化大都市的综合实力和文化艺术水准。同时，它也显示了一种可贵的协作精神。《阿依达》是社会各部门总动员，国际国内大合作、大联手的产物。上海市领导和主办单位是把《阿依达》的演出，当作一项工程来完成，参加演出的单位多达30余家，有专业文艺团体，还有艺术院校，也有业余社团，特别是上海武警、驻沪陆、海、空部队，调动了1500名战士参加演出，是出动人数最多的单位；还有动物园、马场，连市消防局、公安局、卫生局、供电局、园林局、中心气象台也都协同作战，可以说社会各部门全都动员起来了。①

因此，城市化过程中的音乐文化产业不是一个孤立单独的个体行为，它是社会化的结果，包括了现代社会的观念、政策、需求和行为的总和。如前所述，上海版《阿依达》的大制作、大投资和大合作，体现了上海作为一流的国际化大都市的综合实力和文化艺术水准，体现了上海音乐文化产业建设和发展。同时，也充分说明了音乐产业化已经成为了城市化现代社会的重要组成部分。

（原载《音乐艺术》，2003年第2期）

① 摘引自《文化创新与城市发展·超大型景观歌剧〈阿依达〉社会化运作个案剖析》（2002年上海文化发展蓝皮书），上海社会科学院出版社，2002，第274—293页。

信仰、仪式与仪式音乐

——宗教学、仪式学与仪式音乐民族志方法论的比较研究

杨民康

在中国传统仪式音乐研究领域，信仰体系（belief system）、仪式与仪式音乐三者关系的研究受到特殊的重视，且被部份学者认为是一种具主导意义的理论模式。①从理论来源来看，对于上述诸理论模式及其基本要素之间关系的阐述，绕不开对宗教人类学学者的某些相关概念进行解释这个必要的前提。

就像作为母体学科的民族音乐学那样，音乐民族志的研究也横跨人类学与音乐学两极学科领域，传统宗教学、宗教社会学和仪式学一般都同前一学科范畴相关，通过对这些学科进行的比较，可以看出它们彼此在学科产生、发展的时序和理论方法上均存在着明显的继承关系。例如从学科理论和研究方法上看，从传统宗教学到后来的仪式学研究均包含的两个主要概念“信仰和仪式”，同民族音乐学“涉及三种分析层面上的研究——关于音乐的概念，与音乐相关的行为和音乐的音声本身”这样的研究观念②无疑在理论上包含着十分密切的继承关系。若弄清上述关系，可在认识仪式音乐民族志研究的理论和方法的问题上起到正本清源的作用。在此先从宗教学和仪式学的学科角度，对信仰与仪式二者之间的关系略作讨论。

一、从宗教学到仪式学的理论发展轨迹

仪式学（Ritology）是一门在传统宗教学基础上发展起来的新兴学科。根据仪

---

① 本文在笔者参加香港中文大学音乐系博士候选人资格考试（2005 年 5 月）命题论文的基础上改写而成，副标题为笔者后来所加。

② Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*, North Western University Press, 1964.

式学学者格雷姆斯(Ronald Grimes)所言,"仪式研究"(Ritual Studies)作为一个名词,1977年在一个美国宗教学术年会中举行的首届"仪式研讨会"上才初次使用。[①]仪式学出现以后,无论在研究的视角焦点或基本的理论范畴上,都与传统宗教学研究开始分叉。据仪式学者的研究,在传统宗教学范围,基督教在开始研究仪式问题时,主要关心的是它自己的仪式,常常是以崇拜仪式的修订、传播教义或理论性的辨诘为目的。20世纪可看到的人类学和宗教研究二者的模式,则是倾向于研究没有一个特定的宗教机构管治的仪式。同时,通常是被大学作为人文科学乃至社会科学来看待的宗教研究,很快就不同于神学和圣经学院里所做的学问。至今,宗教系里的仪式研究有时被一些宗教的比较学家和历史学家所传导,接着,少量心理学家和社会学家也开始对之感兴趣。关于此新兴学科的学术特点,仪式学者认为:"我们说仪式研究或'仪式学(是一个新的领域,不是因为与它有关的仪式或思想是新的,而是指人们力图在上下文关系中强化仪式研究的人文科学和社会科学方法,并使之解放出来进行跨文化比较的研究是一种新的尝试)。[②]由此可见,当代的仪式学研究,乃是从传统宗教学研究里脱胎出来,并且还在学科理论上受到了较早于该学科出现的宗教社会学及宗教人类学观念的影响。若就后者而言,宗教社会学较多从研究对象亦即"宗教表现形态"的角度给予了仪式学某些形成规范,宗教人类学则较多从研究的思想观念上给予仪式学以特殊的灵感。若论其与传统宗教学分叉的具体原因,则在一定程度上与人们注意到仪式作为一种文化形态具有相对独立于宗教信仰意识,在人类社会文化中具有更大的涵盖性这一基本特点有关。

一、作为研究对象的"三种宗教表现形态"

在现代宗教社会学的研究对象范畴,含信仰体系在内的宗教观念意识与宗教仪式处于两个不同的层面。在宗教社会学家乔基姆(Christian Joachim)看来,宗教信徒用以跟宗教境界相联系的各种方法,皆可归于三种"宗教表现形态"之下,即理论形态、实践形态和社会形态。第一种形态包括教义、信条、戒律、神话,以及有关宗教理论的其他陈述。第二种形态包括礼拜、祈祷、冥想、布施、讲经和其他宗教活动。第三种形态包括教堂、教派、寺院组织、僧众,神权统治国家,甚至还包括那些在宗教节日里的特殊"会众"。[③]应该说,以上三种形态其实包括了如今宗教学的三个主要分支宗教哲学(如传统的神学、佛学等)、宗教仪式学和宗教社会学分别关心的三个主要学科侧面。其中,传统的宗教学向来对第一种形态给予了特殊的关

---

① Grimes, Ronald L, *Beginnings in Ritual Studies*. Washington, D.C.: University press of America, 1982, p. xi.

② 同上,1982, pp. xi—xiii.

③ 克里斯蒂安·乔基姆:《中国的宗教精神》,中国华侨出版公司,1991,第27页。

注，而第二种形态过去曾长期有被忽视的倾向，而被现代仪式学纳入了自己的研究视野。另有学者也将不同的宗教要素纳入一个完整的宗教系统内研究，其基本思路是把宗教的结构划分为宗教意识和宗教行为两大块，前者为宗教的内在要素，后者为外在要素。内在要素即宗教的内在表现，又含宗教观念和宗教情感两种基本成分。外在要素即宗教的外在表现，又含宗教行为与宗教组织两种基本成分。值得注意的是，此论将宗教观念又再分为灵魂观、神灵观和神性观，宗教行为再分为巫术、禁忌和礼仪等项。前者便直指本文关心的信仰系统，后者又牵涉仪式学的讨论范畴。①

二、宗教和仪式研究的两翼"信仰和仪式"

宗教人类学者从人类文化的一般性特点和本质层面来关注信仰和仪式问题，仪式音乐有时也未走出其视野范围。按照杜尔凯姆(Emile Durkheim，又译为涂尔干)的观点，所有宗教现象在本质上可以归结为两个基本的范畴：信仰和仪式。前者属于主张和见解，并存在于许多表象之中，后者则是明确的行为模式。这是把所有的现象区分为两大类的根本区别。②更为具体的一种解释是，信仰属于观念范畴，其核心组成部份是宇宙观。宇宙观是一个民族对于其所处之生态环境的组成、运作动力以及人在这环境中的角色、地位及互动关系的认知。③仪式属于行为范畴，是信仰认知模式的外向展现，在特定场合和时间、按特定方式和程序、由特定执仪人员执行，为特定群体举行的行为活动。④吉尔兹(Clifford Geertz)在《文化的解释》一书里写道：

人们去接受为宗教观所依附的权威的行为乃从仪式里体现出来，并以仪式自身的法则为本原。依靠一组独立的象征符号，引发一组情态(moods)和动机(motivations)(一种文化精神)，确定一种宇宙秩序的定义(一种宇宙观)，这种表演造成了宗教信仰样式的"对象性"模型(models for)和"归属性"模型(models of)仅仅在互相间换。⑤

吉尔兹又在另一处说道："宗教符号在一种特殊的生活方式和一种特殊的(若有，便通常以隐喻方式表现)形而上学(metaphysic)之间达成一致，并且彼此借助

---

① 高长江：《符号与神圣世界的建构：宗教语言学导论》，吉林大学出版社，1993，第 28 页。

② 杜尔凯姆：《宗教生活的基本形式》(1912)，金泽译(1995)，载史宗主编《20 世纪西方宗教人类学文选》，上海三联书店，第 59—76 页。

③ Keesing, Roger M, *Cultural Anthropology*, New York: Holt. Rinehart and Winston, 1981, p. 509.

④ 曹本冶：《仪式音乐研究的理论定位及方法》，载《"中国音乐研究在新世纪的定位"国际研讨会论文集》，人民音乐出版社，2001，第 275—289 页。

⑤ Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973, p. 118.

于对方的权威来加以支撑”。[1]在此可以将其看作对前一段话的一种注解。在吉尔兹等阐释人类学者看来，仪式本文已远不是符号本身，而是一部“以行动描写和揭示着的文化志”。[2]所以，他对信仰和仪式的阐述，都是围绕一个“行动”的过程展开。不仅宗教信仰的两大因素(文化精神和宇宙观)被表述为由象征符号引发的情态和动机展现的过程，而且它们都通过仪式的表演来加以实现。“对象性”模型和“归属性”模型，便是有关仪式活动的实践过程与意义归纳的一对阐释性模式。如果在哲学或物理关系的表述上，其意义相当于实践和理论相互转化过渡的过程的话，在社会学和心理学则可以用“对象性”与“归属性”一对模型来加以表述。[3]与此相似的例子是，仪式学(Ritology)学者瑞斯(Even M. Zuesse)曾经提出：“仪式是处在典型范式和真实关系(paradigmatic forms and relationships of reality)中的具意象性的体态约定”。[4]这里，所谓的“典型范式和真实关系”，也包含了吉尔兹所言的归属型和对象型两种模型具有的关系性质。按笔者的进一步理解，“对象性”模型体现出某种活态的、具体的，通常表现为文化个案的仪式表层现象，“归属性”模型则是有关此过程的静态的、抽象的或隐性的，通常表现为思想、概念和法规的理性归纳或定义。前者是后者所依赖的行为基础，后者通过对前者过程的总结，可上升为某种对前者具指导意义的行动准则(或游戏规则)。可以说，在宗教学或仪式学范畴称之为仪式的和信仰的两种模型，就像在哲学意义上称之为实践的模型和理论的模型那样，二者是同一事物中可以相互转换循环的两个方面。

吉尔兹将“理论和实践”这一对哲学性概念转化为社会学和心理学的文化模式概念，主要目的便在于为具体的社会文化研究建立一种具可操作性的方法手段，这对于仪式表演的“主”(insider，即表演者)“客”(outsider，即观察者或研究者)双方来说均有其实际的意义。对于主方或表演者而言，就像吉尔兹所主张的，可将文化(含仪式)“看作一套控制机制——计划、食谱、规则、指令(计算机工程师称‘程序’)——用以控制人的行为……人类恰恰是极端依赖这种超遗传的、身体以外的控制机制和这种文化程序来指导自身行为的动物。……没有文化模式——语义性符号的有组织系统——的引导，人类的行为实际上将难以控制，只是一些纷乱的无谓行动和情感爆发，他的经验实际上杂乱无章”。[5]就此而论，具归属性意义的文化模式和带对象性意义的具体行为均存在于表演者一身，独立显现于仪式活动中和

---

① Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973, p. 90.

② 同上，第 14 页。

③ 同上，第 93 页。

④ Zuesse, Even M, “Ritual”, *The Encyclopedia of Religion*, New York: Macmillan publishing Company, 1987, vol. 12, pp. 405—421.

⑤ Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973, pp. 44—46.

外来者的观察、研究行为之外。而对于观察者或研究者来说，上述表演者本身携带的，分别同文化概念和社会行为相关的“归属性”和“对象性”两类因素，均是田野考察的基本对象。进行民族志调查的主要目的之一，就是通过田野作业去发现和解释仪式对象和“局内人”身上携带的此类模式因素，但这种研究考察的阶段尚处于某种“前研究或研究中状态”；而研究者或观察者在此基础上得出的，乃是另一种处于“研究后状态”的理性结论(通常使用书面本文或图表方式)，亦即更深层次的“归属性”模型。在传媒信息日益发达的今天，这后一种“归属性”模型越来越有可能通过“局内—局外”的双向交流，而对“局内”的仪式表演行为产生回馈。上述状况不仅表明现代社会中的“传统”仪式里，“归属型”和“对象型”两种模式(或两个不同方面)的关系层次已经变得更加复杂，而且也说明了两类模式之间的转换交流也跨越了更大的社会空间和日渐频繁。

二、走下神坛的当代仪式学研究

当代仪式学的“泛仪式化”研究倾向

仪式学虽然脱胎于宗教学，但在当代仪式人类学者的努力下，不仅形成了自己一套完整的理论体系，而且在对仪式概念的解释上也出现了明显的分歧。一种引人注目的理论倾向是，一些仪式学者并不仅只把仪式看作是纯粹的宗教行为，而倾向于认为虽然它与宗教信仰有密切的联系，但二者无论在文化目的或文化形态上，并不像以往所认为的那样总是趋向一致，或者总是联系在一起，而是存在着明显的可区别性。另外，仪式不仅具有某种独立于宗教信仰的自身特性，而且其涵盖性远远超出宗教范畴之外，在不同社会文化领域均有着明显而实在的具体表现。在仪式学理论的发展过程中，一种较早期的观点如利奇(Edmund R. Leach)所言，仪式适用于所有“由文化所定义的行为的组合”。这种人类行为的象征性标准，包含了清晰程度不一的宗教性的、社会性的或其他的文化内容。①瑞斯(Even Zuesse)进一步认为：这种解释“适用于更多含混的情况”，“对利奇来说，此类行为被看作一种社会集团的形式或一个信息代码，并且在其‘语法’术语中被加以分析。仪式被看作一个认识的类型”。②格雷姆斯在《仪式研究入门》一书里还提出：

一种关于仪式的硬性(hard)的定义，是一个具已知特性的仪式的模型(model of)，一种柔性(soft)的定义则是一个意在关注什么是仪式中未知关系的模型

① Leach, Edmund R. “Ritual”, *International Encyclopedia of the Social Sciences*, New York, 1968, vol. 3, p. 524.

② Zuesse, Even M, “Ritual”, *The Encyclopedia of Religion*, New York: Macmillan publishing Company, 1987, vol. 12, pp. 405—421.

(model for)。硬性定义企图去确立一幅清楚的图象。柔性定义则以考察和联接其相邻领域为目的。我意欲指称后一类“柔性”定义为“仪式化”(ritualizing)。仪式的创造性过程可解释为:仪式化作为活性的人所演绎的形式化体态行为,于特定时刻,在可感知的仪式表层和被营造的场景中发生。①

前文曾经述及,model of(归属型)和 model for(对象型)两种模式为吉尔兹所提出的重要理论概念之一。这里,格雷姆斯对其作了进一步的补充和发挥,不仅从性质上将其区分为“具已知特性”(或“研究后状态”)的模型和充满“未知关系”(即“前研究或研究中状态”)的模型,而且区分了二者的不同研究目的,即前者对仪式的概念或清晰图象的理性追求和后者意欲去探索仪式中的未定和未知关系两方面特征。以致可以说,格雷姆斯提出的“已知”(归属式模型)和“未知”(对象式模型)两种仪式现象,不仅可用于观察一种较复杂个体仪式现象的上下两端(信仰观念和仪式行为),而且可用于描述一个其中包含了不同仪式(或泛仪式化)类型(其宗教象征意义含量也不同)的仪式文化(或仪式簇)系统的内外两极(典型范式和模仿性仪式)。此外,在格氏的论述中,还特别显露了对后一类研究模型和相关的“仪式化”行为的关注,并在此基础上产生了关于仪式研究的新的定义。就此可以将其归纳为以下两个方面:

其一,在格雷姆斯关于“仪式化”特征的定义里,首先提及“仪式化作为活性的人所演绎的形式化体态行为”,把这种在以往的宗教学或文化学研究中居于下位层次(相对于上位层次—宗教意识形态而言),并且受到漠视的东西视为仪式学研究中第一位的考察对象,这就在一定程度上为“泛仪式化”理论观点的推行扫平了障碍。在格雷姆斯等仪式学者看来,由于并非所有仪式性行为都是宗教性的,或都含有宗教信仰的内容,以致若要归纳众多仪式性行为类型的共性特点,就必须暂时抛开仅为部份仪式类型所重的形而上层面。就此而言,从上述诸定义中,笔者感受到格雷姆斯等仪式学者对于在所有仪式中的“形式化体态行为”给予了特殊的关注,但却并非用一种简单、绝对的眼光来看待其与仪式中其他要素的关系。对此格雷姆斯说:

一般情况下,人们视仪式为神话的、神学思想的或伦理原则的东西。这种观点导致将仪式仅降为图解化或身体的创造,仿佛它仅仅发生在法规之中。其实,在仪式化发生的瞬间,当法规开始形成,就是非散漫的,以体态方式示人的,即使缺少叙事性或系统的复杂性也不招人蔑视。以致我建议“形式化体态”是首要的,而叙述的、伦理的或理智、精确的表达都是第二位的,是法规的对象……颇重要的是,我们是否应当考虑避免将姿态、风格、态度或象征行为过份的具体化,以致我加上这个

① Grimes, Ronald L, *Beginnings in Ritual Studies*. Washington, D. C. : University press of America, 1982, p. 55.

限定词“形式化(formative)”。[①]

可以看出，格雷姆斯批判了以往人们将仪式等同于神话、神学或道德伦理，并将之图解化、法规化的做法，不仅表达了此类学者意欲走出传统宗教学的藩篱，摆脱那种“神学和圣经学院里所做学问”旧臼的愿望，而且在某种程度上还企图通过走出唯宗教象征及其符号意义论者的思想束缚，来达到廓清自己研究对象的性质，并且扩展自己的研究领域的目的。例如，他认为伴随仪式化产生的瞬间，法规便以“非散漫的，体态的方式”出现，以此特别强调仪式中对象型模式并不依赖于“神话的、神学思想的或伦理原则”诸因素存在的，某种自身具备的独立性和系统性。诚如格氏所言，此类仪式化行为可能是“缺少叙事性或系统的复杂性”，是一种充满了“未知关系”的仪式模型，其中存在着为对象型模式(model for)特有的动态、鲜活、开放而充满流动和变化(仪式音乐则表现为即兴和变奏)等行为方式特点，充斥着歧义性、隐喻性、模糊性和象征性等表现意义。然而，格氏仍然将其视为第一性的因素，而把“叙述的、伦理的或理智、精确的表达”，亦即更多表现为静态、凝固和封闭的文化图景的归属性模式(model of)放在第二性的位置。比较前述吉尔兹从宗教学和阐释学角度出发，而对此两种模式及其相应的控制机制和行为机制二者给予同等的强调来说，格氏这种观点显然更具有仪式学自身的方法论意义和较为实际的研究出发点。可以说，只有在进行了这样的区分之后，那些具有“泛仪式化”性质的观点，如将仪式定义为“由文化所定义的行为的组合”，才有了真实而具体的涵义。

其二，格氏定义还为“泛仪式化”理论提供了具体的时空生存条件。格氏认为，与宗教象征及其符号意义等研究层面相比，对仪式行为的考察乃是第一性的研究步骤。只有在暂时卸去内隐的“意义”和种种控制性因素，而凸显出“形式化体态行为，于特定时刻，在可感知的仪式表层和被营造的场景中发生”这一真实情景时，各种其意义外露或深匿、形态清晰或模糊的“仪式化”行为因素(包括各种不同层次类型和不同性质的音乐与舞蹈内容)才会有一个可以同存并立、装载其中的“舞台”空间。并可以此为依托，从中产生一个可以用于评价衡量它们的标准体系。以时间性因素为例，格雷姆斯曾作了一个很好的比喻：“仪式的关键时刻(特定时刻)包含两个方面：在生活中一次性发生的时间和我们从此地重新出发的时间。前者具有许多艺术家的经验以及仪式化过程的特性；后者则体现为文明仪典和传统的礼拜仪式。一种通过仪式则结合两类仪式时间的例子。”[②]在此，若改换使用音乐的表演性词汇，或可用“即兴性—非即兴性”这一对概念来表述以上两个时间方面。即

---

① Grimes，Ronald L，*Beginnings in Ritual Studies*，Washington，D. C.：University press of America，1982，pp. 61—62.

② 同上，第 65 页。

兴性表演往往是无预备和事后评价，亦即一次性发生的表演行为；非即兴性表演往往有预备和事后评价，这是驱使表演者“从此地重新出发”，从而产生重复性表演行为的认识论基础。正如格氏指出的，在这“即兴性—非即兴性”或“一次性—重复性”两端，形成了从“仪式化”（或“准仪式”，类似艺术家的即兴表演过程）到标准意义上的仪式（文明仪典和传统礼拜仪式）这样带有过渡性的两极结构。还须指出的是，这里所谓的“一次性”是相对的，无论“仪式化”或“仪式”，重复性都是其基本特征，区别仅在于重复次数的多寡。以致可以说，产生重复性表演行为的频繁与否，乃是判断衡量该表演活动具有“仪式化”或“仪式”性质的基本标准。就此而言，在民族音乐学者与仪式学者之间虽然有表述方式的区分，但它并不妨碍我们在“泛仪式化”的层面上，对于仪式文化内涵的问题达成共识。而在空间性方面，格氏指出仪式化行为乃是“在可感知的仪式表层和被营造的场景中发生”。这里所谓的“被营造的场景”，可以理解为一种人为设置的表演场所，它就像一个舞台，有相对固定的地点（寺庙、祠堂、谷场、庭院等），甚至“道具”（如祭祀用品）和管理人员（祭司、僧侣）等，是人们专门为某一类仪式或具“仪式化”特征的“表演”行为（如节庆歌舞）而准备的。另外，就像表达时间的“一次性”里存在着相对性那样，这里所说仪式场景具有的“人为”程度也是相对的。换言之，产生重复性仪式表演行为和利用此类场地的次数的频繁与否以及人们愿意为准备某类仪式所付出的心血、劳力和财力的多寡程度，往往取决于该社会内部人们生中重视该类仪式的程度高低，二者所含“人为”性因素的增减往往形成正比。

三、宗教学和仪式学理论对仪式音乐民族志的启示

一、仪式学与民族音乐学学者研究观念的比较

仪式学的学术观念由以往居主宰地位的形而上范畴向形而下范畴转移，无疑为仪式学与仪式音乐的研究理念之间带来了更多嵌合的可能性。在以往的研究中，格雷姆斯等仪式人类学者已经注意到在“仪式化”行为的环链中，仪式行为和仪式音乐行为二者难以截然分离，在其学术视野中，有关仪式音乐行为、音乐与非音乐音响和舞蹈、戏剧等方面研究内容也频繁出现，但在仪式音乐问题上，不同仪式学者往往倾向于认为在社会行为里便包含着音乐行为，从而与民族音乐学者从中再分离出音乐或音响因素的研究视角仍有一定距离。例如，瑞斯在提出仪式的定义“仪式是处在典型范式和真实关系中的具意象性的体态约定”的同时，还指出“口头行为如圣诵、歌唱和祈祷当然是包含在一种身体行为之中。”[①]与此相比，格雷姆

---

① Zuesse, Even M,“Ritual”, *The Encyclopedia of Religion*, New York: Macmillan publishing Company, 1987, vol. 12, pp. 405—421.

斯的一组个案描述，既阐明了其上述基本观点，又从仪式音乐研究入手，提出了一个具体的，可操作的步骤程序："例如，我想在'Saint soleil'（Holy sun）之前解释一个海地舞蹈，当我转向披露它携带的故事或社会内含之前，我也许会专注于这舞蹈体态的风格和节奏韵律。如果我们首先注意到了仪式的口传特性、它的舞蹈设计和'音乐性'，然后去关注它的'意义'和'功能'，仪式研究就有了一个最好的开端。若将次序倒转，解释者们往往会找到大量的'无意义'姿态，而从来感受不到被待之为象征物的尊崇"。[①]在此，"音乐性"也是同"口传特性、舞蹈设计"等行为因素联系在一起，并且像其前述在仪式研究中应该优先考虑"体态行为"的理论那样，被作为进行"意义"、"功能"等"归属性"研究的一个前提或预设性步骤。可以看出，上述观念虽然出自非民族音乐学学者之口，但对我们来说，无疑同样有着明显的借鉴和启发作用。比较而言，民族音乐学家梅里安姆也曾提出民族音乐学"涉及三种分析层面上的研究——关于音乐的概念，与音乐相关的行为和音乐的音声本身。"[②]笔者将其简称为"概念、行为、音声"三重认知模式。此中既涉及到现代文化人类学（特别是宗教学和仪式学）所关注的两大主题——文化观念（包含信仰）和社会行为（涉及仪式），也包含了为音乐学家所重视的"音乐"主题，明确表达了梅氏企图将人类学和音乐学的研究对象融为一体的意愿。由于这个理论在数十年来的民族音乐学学科发展过程中一直受到学者们的重视和引证，涅特曾经誉之为民族音乐学的一个"定论"。[③]由此可以看出作为民族音乐学中"人类学学派"的研究观念乃直接脱胎演化于人类学理论。并且，联系前文所分析的，在宗教学和仪式学的"信仰—仪式"同"概（观）念—行为"两对模式之间存在着必然的联系来看，中国仪式音乐学者所重视的"信仰体系、仪式和仪式音乐"这一组模式，与梅氏的"概念、行为、音声"三重结构模式之间也有非常密切的对应关系。由此笔者联想到，若在以往音乐学与人类学分家的年代，音乐学不管行为，人类学（或仪式学）不管音乐（也有例外），以致两个学科互不来往，音乐行为（及其他艺术行为）这一模糊性区域的研究也成了真空地带。而到了今天的民族音乐学里，恰恰也就是一种彼此对于"仪式化"模糊性区域的共同关注，使不同学科学者的理念走到一起来了。

二、仪式学与仪式音乐民族志的研究范畴

仪式音乐民族志的研究范畴，具体可从狭义的对象范畴和广义的方法论范畴两方面去理解。关于对象范畴，据格雷姆斯认为，在特定时空条件下可以被纳入

---

① Grimes，Ronald L，*Beginnings in Ritual Studies*，Washington，D. C.：University press of America，1982，p. 61.

② Merriam，Alan P. *The Anthropology of Music*，North Western University Press，1964.

③ Nettl，Bruno，*The Study of Ethnomusicology：Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago：University of Illinois Press，1983.

“泛仪式化”范畴者，包括以下6种类型：仪式化(ritualization)、惯俗(decorum)、仪礼(ceremony)、崇拜仪式(liturgy)、巫术(magic)和大型庆典(celebration)。①这里，若言及狭义的对象范畴，仪式音乐研究的重点当然是那些以信仰内容为中心，最带“仪式”特征的崇拜仪式，或可再加入带有一定信仰内容的巫术和大型庆典类型及其音乐内容。如再就方法论范畴而言，倘若我们承认利奇所言的，仪式适用于所有“由文化所定义的行为的组合”。这种人类行为的象征性标准，包含了清晰程度不一的宗教性的、社会性的或其他的文化内容，②并且注重上述仪式行为的过程性研究的话，我们还可以根据上述“泛仪式化”研究的基本框架，为仪式音乐民族志研究塑造其广义的对象范围。就此而论，仪式音乐民族志的研究对象将不仅仅是涉及那些较带有“归属性”模式特点和具备人为宗教信仰特征的佛、道、释及基督教仪式音乐类型，而且还有可能涉及那些更带有“对象性”模式特点和非宗教性的民间仪礼—婚礼、丧礼、成年礼仪式音乐(与上述格氏所言六类仪式中从仪式化到仪礼这前三项有关)，乃至种种含有一定表演过程(或程式化因素)的民间信仰仪式音乐和歌舞音乐等，都包容在一个“泛仪式化”的音乐文化环链之中进行考察。因此可以说，仪式学研究对于仪式行为因素的重视，使我们在超出于仪式学和各艺术学科分支自身形态特点的基础上，找到了一种共同的文化语言——仪式行为和共同的发生环境——仪式表演。就此而论，各种表示场合的用词，像节日、庆典、集会等等，都没有“仪式”那样可贴切、适合地用于形容这个舞台。举例来说，在我们所经历的各种傣族节庆、仪式或民间集会场合，具宗教性或民间信仰性质的不同仪式、节日庆典及仪式音乐舞蹈同聚一堂(坛)，各种普通的娱乐玩耍或音乐歌舞一类活动以及音乐和非音乐因素均交织、缠结在一起。其中，可说绝大部分因素都符合作仪式特有的“由文化所定义的行为的组合”的性质。

三、仪式音乐的“典型范式(模式)与真实关系”

然而，仅仅看到上述仪式音乐活动因素聚合的一面还不能说明所有问题，还有必要借助研究者对其中文化模式(即“典型范式”)的考察和理解，去进一步说明此类大型仪式或节庆音乐中蕴含的结构组织关系及其同文化模式之间的对应关系。比如说，在此类节庆仪式活动里，我们往往可以看到一种佛教或民间信仰是其基本的，但不是唯一的精神文化因素，或者崇拜仪式是其中主要的，但并非全部的文化结构成分的情况。也就是说，节庆仪式的内容虽然纷乱庞杂，但总有其基本重心和主次关系，就像爱弥尔·涂尔干所言：“简单的寻欢作乐和凡俗的集体欢腾都没有

① Grimes, Ronald L, *Beginnings in Ritual Studies*, Washington, D. C.: University press of America, 1982, pp. 35—51.

② Leach, Edmund R. “Ritual”, *International Encyclopedia of the Social Sciences*, New York, 1968, vol. 3, p. 524.

严肃的目的,而仪式仪典总体上往往具有一个重要的目的。"①以傣族的例子而论,无论是哪一种傣族节庆,若是在传统社会场合,显然是以佛教信仰为其文化核心,其他传统文化因素凝聚在其周围。由于不同的节庆仪式(如傣族安居节与泼水节的仪式)里,"归属型"或"对象型"模式因素的含量多少不一,以致我们还可以从中总结出一种能够确切体现这种结构关系的分析系统。例如笔者曾在对傣族南传佛教仪式及其"局内文化观"进行长期考察和体验的基础上,提出一种可称为傣族南传佛教音乐文化丛的分析模式,认为在不同的傣族佛教节庆仪式里,存在一种具封闭性—开放性特点的两极仪式文化模式,具体又可再分为核心、中介和外围三个层次,其具体的仪式形态和发生场所(即"被营造的场景")分别是寺院内部的仪式法会、僧俗共同参与的公众法会和仪式法会之外的佛教节庆仪式歌舞表演活动。在其中由里到外的诸层次之间,通过佛教音乐体现了一个群体范围内的精神生活方面、从宗教性到世俗性因素的过渡和双向递增递减趋向;其涉及并企图去加以解释的"对象性"类型范围,包括了从佛教经腔在内的寺庙音乐到佛教节庆中出现的种种民间舞蹈和音乐类型。②若采用格雷姆斯的分析观念,便可看出其中包括了从"硬性的"和"归属型"的仪式(崇拜仪式)到"柔性的"和"对象型"的"仪式化"(或泛仪式化)在内的各种不同类型。可以说,这即是一种企图将不同仪式和音乐内容纳入一个整体系统的结构性分析手段。若将上述研究仪式音乐文化的观念加以扩展,笔者认为最起码是在同傣族一样曾经具有全民宗教信仰的中国藏族、维吾尔族以及东南亚的泰国、缅甸、老挝的传统文化里,可以看到存在上述音乐文化丛模式的踪影。此外,倘若我们再将其意义加以进一步扩展,用来观察那些虽然在其历史上未曾有过全民性宗教,但却有过"大传统、小传统"内部文化结构的社会类型的话,上述音乐文化丛模式的踪迹无疑也同样存在。③对此,将在另文中加以讨论。

此外,若详加分析,可以发现在上述例子中含有一个特别的现象,即对于此类节庆仪式来说,前述瑞斯所谓的那种"典型范式与真实关系"一对因素的对比状况,

---

① 杨民康:《论中国南传佛教音乐的文化圈和文化丛特征》,载《中国音乐学》,1999年第4期,第103—114页。

② 同上。

③ 人类学家雷德菲尔德(Robert Redfield)在其《农民社会与文化》一书中最先提出"大传统、小传统"分析模式,意在关注复杂社会(如乡民社会)中乡民(peasants)与绅士(gentry)、农村与城市以及大、小传统的关系区分。雷氏认为"大、小传统"概念的一个重要来源,就是"僧侣文化与俗民文化"(hierarchic and lay culture),以印度文化为例,其中便包含了伊斯兰教和梵文佛教等不同的"大传统"因素,主要是通过学校和寺庙教育来传承,而小传统则是存在于乡村社会的口传文化生活之中(Radfield 1989[1956], p. 41, p. 89)。在斯里兰卡也存在南传佛教和占星学两种大传统,同时也存在以民间仪式为代表的小传统(Obeyesekere 1984, p. 23)。中国仪式文化的"大、小传统",无疑主要是指宫廷、官方仪式和道、释、儒仪式传统同民间信仰仪式传统之间的关系。此类概念如今已常为中外学者乐于借用。

主要是发生在作为文化观念的仪式规范(归属模式,如上述佛教音乐文化丛模式)与具体的仪式和仪式行为(对象模式)之间,而且在具体的仪式和仪式行为内部,于那些具"典范"意义的,在一些中心佛寺举行的核心层次诸仪式(如南传佛教早、晚课仪式①)与处于仿效性地位的各种地方寺院仪式和带有民间信仰特征的诸仪式之间,则存在另外一种变形及模仿的关系,或者说典型范式和模仿性仪式的关系。具体而言,在后者情况下,所谓的"对象模式"更多指的是那些比较符合"归属模式"的规定,较具"典范"意义的仪式及仪式音乐类型,另外一些具仿效性的仪式及行为是以前者中的仪式规范为抽象的游戏规则,同时又以后者中的"典范"仪式为实际的模仿对象。由于它们中含有较多"非散漫的,以体态方式示人的,缺少叙事性或系统的复杂性"的因素,以致比较那些"典范"仪式来说,它们更具有格雷姆斯所言的"仪式化"特征,而从方法论的角度看,如果说在前者尚带有某种"理论—实践"或"观念—行为"特征,其探讨过程尚往还于"仪式音乐本文"(text)与"文化语境"(context)之间的话,那么后者中便往往显露出某种文化模式同模式变体的演化关系或相互模仿的关系,并有较多可能去对其进行"音乐(或仪式)本文"内部的研究分析。这也就是笔者在前面指出的:"格雷姆斯提出的'已'知(归属式模型)和'未知'(对象式模型)两种仪式现象,不仅可用于观察一种较复杂个体仪式现象的上下两端(信仰观念和仪式行为),而且可用于描述一个其中包含了不同仪式(或泛仪式化)类型(其宗教象征意义含量也不同)的仪式文化(或仪式簇)系统的内外两极(与典型范式相吻的仪式和对此加以模仿的各种仪式变体类型)。"

结　　语

宗教学、仪式学的"信仰—仪式"模式与仪式音乐民族志研究的"信仰体系、仪式与仪式音乐"模式一脉相连。宗教学、仪式学曾经历了由"文化观念与行为方式"和"理论与实践"到"对象模型和归属模型"衍变的过程。在有关仪式文化的研究中,它具体表现为由较抽象的哲学、文化人类学观念向较偏向实证的社会学分析和文化分析的方法论转换的过程。仪式音乐民族志研究从中得到的好处是,它可以沿着社会科学领域先哲探索的路子,绕过那传统的(同哲学相近的)音乐美学,径直以实证的方法,将研究对象中蕴含的"形而上"(如宗教信仰)与"形而下"(仪式行为)因素结合起来探讨,不仅可以在"文化语境"与"音乐本文"之间,直接地沟通"理论—实践"或"观念—行为"的关系,也可在"仪式本文"或"音乐本文"内部对文化模式同模式变体的关系方便地加以分析,这对于我们在人类学与音乐学的缝隙间去

---

① 杨民康:《中国傣族南传上座部佛教课诵仪式音乐研究》,载《中央音乐学院学报》,1999年第3期,第68—75页。

探索仪式音乐民族志研究之路的尝试来说，无疑有着明显的助益。此外，通过这样的探讨过程，对于今后进一步去讨论文化人类学与仪式音乐民族志研究之间的关系，也创造了某些前提和必要条件。

(原载《艺术探索》，2003 年第 3 期)

摇滚乐的缘起及其社会文化价值

洛 秦

一、乡间教堂里的半歌唱半叫喊

数十个黑人在美国南方一个乡间的教堂里脚踏地板，并拍打着双手，以极为复杂的节奏高歌颂唱，一位布道牧师领唱，众信徒们随之呼应着旋律、节奏及不断高涨的热情。人们在半歌唱、半叫喊中表达着他们的祈祷：哦，我的主啊，我的主！Well、well、well；我已经摇摆不停，你也已经在摇摆着；Wah、wah、ho，Wah、wah、wah、ho。

就在这个教堂的角落里，两个白人民间音乐学者，约翰·洛马克斯（John Lomax）和他的儿子艾伦（Alan），正在专心致志地摆弄着他们的录音机，他们将这一所见所听的音乐录了下来。这是1934年，洛马克斯偶然发现了这种存留下来的黑人音乐——后来收藏于美国国会图书馆，名为“Run Old Jeremaih”。也由于这一偶然，洛马克斯不仅发现美国黑人的传统，而且更是发现了一个日后风靡美国、欧洲乃至世界的流行音乐的将来——摇滚乐。

虽然洛马克斯在南方录下了这种黑人的民间音乐，但是这类带有摇摆舞蹈和音乐歌唱相结合的形式其实早就存在。在许多南方各类教堂中，人们以吉他、管乐器、鼓等唱奏音乐，用世俗的形式表达宗教的内容。1929年，在密西西比流域，哈蒂斯伯格（Hattiesburg）兄弟也录下类似洛马克斯发现的音乐，叫做“摇摆和旋转”（Rocking and Reeling），据此，密西西比的一个乐队创作了数首布鲁斯音乐作品。在这些作品中，例如《危险的女人》采用了吉他为伴奏乐器，边唱边摇摆，踏踩着日后被称之为“摇滚乐”的节奏。

二、"黑""白"文化的交融

也许可以从20世纪30年代美国民间音乐文化的许多方面来寻找摇滚乐缘起的因素。在芝加哥,例如像坦帕·雷德(Tampa Red)和"大"比尔·布朗兹(Big Bill Broonzy)等人将那些乡村音乐加上城市的音乐伴奏加以规范化,添加诸如钢琴、贝司、圆号及鼓等。中部地区则是采取另一种方式,布鲁斯的节奏和规则的四小节形式把民间音乐的旋律融入了进去。更有的是,爵士摇摆大乐队与白人乡村音乐的结合,形成了各种风格的音乐形式,也许也是摇滚乐缘起的因素之一。

无疑,摇滚乐的产生是一种社会的和音乐的两种文化的交融,即南部和西南部的黑人和白人之间的交融。它的根源是复杂的。黑人教堂音乐影响了布鲁斯,乡村布鲁斯影响了白人的民歌以及北方黑人的流行音乐,同时,布鲁斯和黑人流行音乐又影响爵士的发展。不论情形是多么错综复杂,但有一点是主要的,即黑人音乐对白人文化的影响。

具体说来,非洲音乐传统被带入北美新大陆所产生的影响,最直接的表现有几个方面:(1)一个领唱与呼应的合唱相辅相成,或者一件独奏乐器与乐队相呼应,形成"一领众和"的流行形式;(2)与此同时,音乐有时构成纵声复调因素,在这复杂的格局中节奏往往是至关重要的部分;(3)在歌唱的风格上,无论是否使用假声,嗓喉带有明显的沙哑特征;(4)旋律的音域较为狭窄,相伴着音高处理上的"润腔"灵活性;(5)再就是,最富有特征的在传统结构中的即兴表演风格。

这些音乐特征充分地表现在了我们所听到的摇滚音乐之中,例如,瑞·查理斯(Ray Charles)的《我将说什么》。查理斯独唱引领着旋律,而合唱伴随呼应;音乐伴奏中,圆号相伴着他的钢琴部分;其嗓喉是非常典型的沙哑型,偶尔在高音区用假声演唱;旋律音域不宽,具有那种布鲁斯的特征;乐队的节奏和发挥无疑是灵活和即兴的,在传统和声的结构中加入了一些黑人福音音乐的因素。当然,人们在摇滚乐中不可能找到与非洲音乐文化的完全相似之处,因为来自非洲的美国黑人在新大陆上开始逐渐积累他们的新传统。

从美国黑人的新传统中所看到的最直接的摇滚乐缘起因素是布鲁斯。布鲁斯是美国黑人音乐的重要内容,产生于南北战争之后,虽然它的起源已经无从考察,但它是由民间劳动歌曲产生是无疑的。由于它的生活特性,在音乐中保留着语言"润腔"的特点。在结构上,一般为每段歌词有三个乐句,伴奏和声以简单的Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ为结构单位。因为它起源在乡村,所以早期布鲁斯称之为"乡村布鲁斯"。20世纪20年代初,布鲁斯的流行形成了"古典布鲁斯"风格。到了20世纪30年代,大量黑人为了寻找生存的机会,从南方的农村涌人城市,布鲁斯也随之到来。城市生活、文化的规则规范了布鲁斯,城市化的布鲁斯形成了拍,三句12小节,第一、二句

重复，和声结构规范为第一句Ⅰ，第二句Ⅳ、Ⅰ，第三句Ⅴ、Ⅰ，并且以降低的第三、七音的大音阶为布鲁斯音阶。从内容上看，早期的布鲁斯的歌词多表达忧郁、伤感的情绪，因为黑人将布鲁斯作为叙述他们苦难生活和忧郁情感的媒介。进入城市之后，布鲁斯的内容开始变化，主要反映年轻一代的黑人在城市生活中的现代心态。同时，伴奏形式也大大地改观，不仅以乐队形式出现，而且加用了电声乐器、钢琴等。然而，布鲁斯演唱风格中的那些沙哑的嗓喉、不加修饰的喊叫依然保存。

城市化的布鲁斯的影响不断扩大，许多唱片公司开始录制布鲁斯的音乐，而且还出现在了流行音乐的排行榜上，只是以"节奏布鲁斯"的名目替代了乡村布鲁斯。在这些音乐中，最出名的歌手要算是 B. B. 金(B. B. King)、穆迪・瓦特尔斯(Muddy Waters)等。节奏布鲁斯是摇滚乐的重要源泉，在许多摇滚乐作品、特别是那些早期摇滚乐中，人们可以听到名为摇滚乐的作品事实上只是节奏布鲁斯的同曲异名的翻版。

乡村音乐也是摇滚乐的源泉之一。起初的乡村音乐只是一种民间的音乐品种，活动在南方一定的地区。在当时它叫做山区音乐，是由早年英国移民从欧洲带来新大陆，然后逐渐发展起来的。由于战争带来的经济萧条，人们开始迁徙，许多南方人前往北方和东部寻找新的机会。这样一来，这种南方的民间音乐也随之进入了北方和东部的城市。它的发展非常迅速，很快被人们所喜爱，成为了流行全国的音乐形式，被正式称之为乡村音乐。乡村音乐的曲调简单，它以分节歌的形式、平稳舒缓酌节奏叙述人们熟悉的生活内容，诸如爱情、乡情、亲情和信仰等。乐器伴奏形式也有特点，吉他、小提琴(民间小提琴，Fiddle)、班卓琴为主要乐器。演唱的风格带有明显的乡村风味，时常使用特色性的鼻音、滑音，以及山区民间的假声唱法 Yodel。由于乡村音乐的源头是欧洲文化的传统，所以绝大多数的演唱者和听众是白人。也因此，尽管乡村音乐流行全国，但是它的范围还是有一定区域性和群体性的，例如田纳西的纳什维尔、德克萨斯的奥斯汀都是乡村音乐的中心地区。这种特定的地区性和群体性同样也体现在布鲁斯中，所以，在摇滚乐真正出现以前，乡村音乐和布鲁斯之间是没有交往的。

虽然另外还有一种音乐与乡村音乐、布鲁斯也没有往来，但它的存在给摇滚乐的形成带来了一定的促进作用。在纽约第五大道和百老汇街相间的地方有一条第28街，在这条街上汇集了许多音乐出版公司，钢琴声、歌唱声、各种乐器的声音整日不断，因此人们给了这条街道一个名称 Tin Pan Alley，意思是敲打破铜烂铁的街巷，所以在那里产生的音乐都被称为"叮砰巷音乐"。"叮砰巷音乐"事实上是一个大杂烩，包含了好莱坞电影音乐、百老汇音乐、摇摆音乐。20 世纪 30 年代前后美国经济不景气，但是，人们在这种表现浪漫、爱情、伤感、怀旧等心态的歌曲中却找到了欢快、风趣的音调，因此"叮砰巷音乐"前后风靡了 50 年之久。"叮砰巷音乐"的歌曲作者、演唱者和听众全都是白人，他们以此来忘却生活中的困难和烦恼。

尽管“叮砰巷音乐”只是白人的“娱乐品”，但是就音乐本身来说，它却对其他种类的音乐产生了很大的影响。节奏布鲁斯的许多作品就是从“叮砰巷音乐”的歌曲中改编而来的，当然节奏布鲁斯也从黑人福音音乐中吸取了许多营养。虽然音乐活动范围和欣赏群体的划分并没有截然地隔绝各类音乐的交叉互动，但是真正汇集和融合这些音乐因素的推动力就是摇滚乐的出现。

三、哪一天、哪一首歌曲、谁唱出摇滚第一声？

那么，什么时候、哪一首歌曲、谁唱出的第一声是真正地表明了摇滚乐的确立呢？对此，人们一直众说不一，有著作专门对此进行过考证。事实上，摇滚乐的出现并不是哪一个人的功劳，而是许多因素综合的产物。1951 年，克利夫兰电台主持人在将一首《我们要去摇，我们要去滚》(We're Gonna Rock，We're Gonna Roll)的节奏布鲁斯歌曲中的“摇”和“滚”(Roc 'n' Roll)合在了一起，创造了“摇滚乐”一词。另外，像劳埃德·普莱斯、汉克·巴拉德、“胖子”多米诺等都先后录制过类似的歌曲。然而，1955 年出现的一首歌曲对摇滚乐的确立产生了重要的影响。那年 7 月的流行音乐排行榜上出现了一首名为《昼夜摇滚乐》(Rock Around the Clock，又译为《绕着时钟摇滚乐》)的歌曲位居榜首，这首歌曲是当时深受青少年喜爱的电影《黑板森林》中的插曲，由此而在青少年中风靡，歌曲的演唱者比尔·哈利(Bill Haley，1925—1981)立刻成了被崇拜的偶像。没有想到，当他在演唱了《昼夜摇滚乐》之后，电影《黑板森林》因为内容不健康遭禁止放映，而其歌曲却名扬全国。尽管之后哈利再也没有唱出比《昼夜摇滚乐》更好的歌曲，没有成为摇滚乐的中流砥柱，但是，他将布鲁斯、乡村音乐或许还包括“叮砰巷音乐”融合在了一起，成为了摇滚乐时代的开端。

如果说比尔·哈利开摇滚乐时代的先河，那么，摇滚乐成为一种成熟的音乐形式则归功于埃尔维斯·普莱斯利(Elvis Presley)。普莱斯利就像一阵阵盘旋不散的飓风，他唱到哪里，哪里便形成狂风暴雨般的狂热崇拜。他的影响经久不衰，对所谓的传统规范产生了巨大冲击。有评论说，他的音乐对社会所产生的冲击比原子弹的能量还要大，因为摇滚乐的力量是深远的，摇滚乐的价值在于，哈利和普莱斯利的风格拥有大量的听众，他们的歌曲在一代具有反抗精神的青少年中间唤起了共鸣，顷刻间，这一代人打破了国界，消除了民族间的文化隔膜，冲开了长期以来的不同民俗风尚、社会制度、政治观念、宗教信仰之间的禁锢，他们由声音中找到了结合点。有评论说，摇滚乐是一种节奏强烈的音乐，孩子们随之手舞足蹈，这是他们的音乐。这种音乐冲出了舞厅、酒吧走向了社会，将音乐的娱乐性转化为了社会性，将音乐的娱乐性转化为了商业性，更是将音乐的贵族性转化为了大众群体性。这样的变化使得音乐在 20 世纪的社会和文化中，甚至更远的将来产生了深刻的

影响。

摇滚乐对社会和文化所产生深刻影响的原因在于，它不仅仅只是一种音乐的类型，事实上它更是一种社会文化的产物。作为一种社会文化的产物，摇滚乐不仅包括音乐自身，而且包括与之相关的社会环境和一切其他形式、行为，当然也包括表演者本身和他们的听众群体。社会环境对音乐的发生、发展有着至关重要的影响，由于它的影响，一定社会的政治、经济和文化的规则都反映在这一形式的音乐行为里，表演者本身和他们的听众群体的行为在整个音乐活动中直接体现了人的整个生理结构、心理结构、知识结构和思维结构。因此，他们的行为方式体现了音乐与之关联的一切活动，同时也反映了它所生存的社会环境中的各个方面的状态。

四、摇滚乐不是一种被欣赏的音乐品种，而是一个发生在我们身边的经济、社会、政治和文化的活动

从本质上说，摇滚乐主要不是一种音乐形式，而是一种演奏者和听众共同参与和建筑的社会文化活动的集合体。如上所述，摇滚乐是在集合了布鲁斯、乡村音乐和“叮砰巷音乐”众因素下产生的，然而，从它形成那时起，摇滚乐就以反映社会的媒介形式出现。我们将从以后的叙述中看到，一夜走红的摇滚乐是在电影中产生的。哈利演唱的《昼夜摇滚乐》帮助人们对当时危险青年进行了社会学意义上的界定，从而使得摇滚乐成为这一社会文化定义的一部分。另一方面，在大众文化史上，摇滚乐“鼻祖”埃尔维斯第一次以摇滚乐表演的形式将身体作为性客体公开展示于公众舞台。虽然，在当时他违反了传统道德观念，犯了男性性展露的禁忌，但是他的女性化表演展示使得自己成为女性对象化的象征，从而也使得摇滚乐歌手所表现的异性模仿行为构成了摇滚乐表现形式的一个重要部分和被性对象化的性别标志。

当摇滚乐歌星在舞台上塑造角色时，他们并不去改变自己或赋予角色以生命，而是在表演中演绎自己、表达自己、宣传自己。因此，我们在大量的摇滚乐歌曲的内容中，所看到的大多是以主观的表现方式来描述表演者心目中的世界。反映个人、反映生活、反映社会是摇滚乐内容的根本主题。由此带来的是表演形式上的自我宣叙性。传统古典音乐的那种欣赏方式在摇滚乐中间荡然无存，摇滚乐群体追求的是参与式的表达和表现性的参与，表演者和观众构成这种活动方式的一个整体，形成了一个音乐的社会文化性活动。在这种情形下，摇滚乐成为了戏剧媒体，其典型的表现形式含有一个隐而不露的叙事结构，从而也构成了这一具有形式美学特征的音乐事件。

然而，由于摇滚乐群体对参与行为的狂热不仅打破了传统对音乐的接受方式，很大程度上超越了传统美学的范畴，因此而产生了一些颇为激烈的负面批评。著

名作家米兰·昆德拉认为，摇滚乐淹没了近几十年来的音乐环境。在20世纪恶心地呕吐它的历史之际，摇滚乐夺取了世界。昆德拉觉得一个问题缠绕着他：这个巧合是不是偶然？或者在这个对世纪的最后审判与摇滚乐的兴奋相遇合之中藏有某种意义？在癫狂的嚎叫中，世纪想忘却它自己么？忘却它的那些沉没在恐怖中的乌托邦幻想？忘却它的艺术？这一艺术以它的巧妙、以它徒劳的复杂性，刺激了人民、冒犯了民主。昆德拉对摇滚乐在音乐上的评价是非常低下的，他认为摇滚乐这一音乐就是人声压过器乐、高音压过低声、歌声变成喊叫、力度没有对比、节奏混乱、强弱颠倒、没有和声、没有旋律、吵闹声持续不变。这个所谓摇滚音乐不是情感的，它是狂热的，它是兴奋的一时间的持续。既然兴奋是从时间中夺来的一瞬间，那么它就是一个没有记忆的短暂瞬间，被忘却所包围的瞬间。在这样的瞬间中，旋律的主题没有空间来展开自己，它只是重复，没有进展，没有结论。

然而，我们认为，昆德拉的论述是偏激的，他牵强地把音乐的问题和政治的问题联系在一起。如果承认摇滚乐是音乐，那么音乐就是感情的表达。摇滚乐是一代人所崇尚的感情表达方式。音乐的概念在变化，"什么叫旋律"、"什么是标准节奏"在不同时代中的认识是不一样的。如果说摇滚乐没有旋律、没有节奏、没有和声，那么它又何以称之为音乐？问题在于，在摇滚乐的观念中，它的旋律、节奏、和声与学院派的音乐观念不同罢了。

昆德拉把摇滚音乐看作是"兴奋剂"，将摇滚乐爱好者看成是"自私的一代"、"没有犯罪感的人"[①]，这是最典型的偏激认识，这说明昆德拉不了解流行文化。虽然说摇滚乐乐手中有不少颓废者，但事实上摇滚乐并不像人们表面了解的那样。摇滚乐从其初期就涉及社会、人性的许多问题。比如，摇滚乐歌手鲍勃·迪伦(Bob Dylan)有一首著名的歌叫做《战争祸首》，其歌词唱到："你们建造只是为了毁灭，此外，什么也没有干"，批判的就是惨无人道的战争。还有一首叫做《枪手》的歌，歌词大意是：你们扣动别人的扳机，让别人为你们开枪，我来向你们提一个问题，你们的金钱给你们带来了什么？你们赚的钞票再怎么多，也不能为你们赎罪！摇滚乐中有数量不少的作品非常勇敢地指责了政治和社会中的黑暗问题。

在是否应该将摇滚乐看作为审美活动问题上，西方著名音乐学家阿多诺最终修正了他以往藐视流行文化的观点。他早年的思想是要促使艺术与商业娱乐分离，目的是要否认后者的美学价值，要以从欧洲高雅文化中演绎出来的一条准则为前提。他认为流行必然以牺牲艺术为代价。然而，最终阿多诺赋予现代社会里的流行文化较为合适的评价。他指出，社会语境，包括生产方式和接触音乐方式，是决定音乐的重要性和观众反应的重要因素，因为摇滚乐群体并不把音乐视为音乐，

---

① 参见米兰·昆德拉：《被背叛的遗嘱》("Those with No Sense of Guilty Are Dancing" from Testaments Betrayed,)New York：HarperPerennial，1995，pp. 234—235.

而是一种社会性的行为方式。他在其《美学理论》中指出，艺术品的结构——包括娱乐——总是其“周围社会进程”的结构的反映，那么摇滚乐作为“艺术品”就是这种结构反映的典型例证。这也进一步强调了阿多诺一再主张的“必须历史地看待美学标准”，因为尽管一定的标准在当时是客观的，但随着时间的流逝，人们对“美”的认识必定会起变化，这是由于美学性和美学价值是文化上产生的东西。①

摇滚乐的商业性也曾是被正统音乐文化观点批评的焦点。然而，仔细想来，什么音乐没有商业的成分呢？资本主义本身就为音乐家提供了自找推销的机会。早年巴赫、亨德尔靠教学和接受委约作曲来维持生计，他们的音乐在一定程度上是功利的，弥撒音乐和赞美诗、《水上音乐》和《王室焰火音乐》就是商业性的产品。贝多芬把作品卖给出版商才获得了稳定的经济基础，从而摆脱了待雇作曲者地位而成为独立身份的作曲家。音乐会形成的初期成为了赚钱的冒险行当，想方设法去取悦买得起门票的有产阶级听众，音乐完全是商业的牺牲品。贝多芬也调整自己，以满足取悦听众的需要，根据听众要求，他重复演奏交响曲的片断乐章，或者在钢琴上即兴演奏来满足消费听众。

因此，音乐的商业性是一种历史的传统，也是音乐作为社会产品存在的一部分内容。不同的是，摇滚乐在历史的新条件下削弱了音乐自身的特性而发展、夸大了它的商业性、社会性，以及包括政治内容在内的文化性，从而使得音乐在传统概念中的“精神产品”逐渐走向了大众化、商业化，成为了一种现时意义的社会文化行为。

面对这样一种“新兴”的音乐社会行为或文化活动，我们须看到这样一些现象。首先，摇滚乐作为音乐品种会一直存在，但是每一位摇滚乐乐手个体和风格将不断在变化。这种音乐“时尚”犹如天气，如果你不喜欢今天，那就等到明天。从五十年的摇滚乐历史来看，没有哪一位乐手可以永久流行的，甚至没有谁的辉煌阶段可以超过十年。我们现在对埃尔维斯的崇拜，对“甲壳虫”的热衷只是一种历史的回忆。但是，也由于这样的历史回忆，又产生了另一种现象，即没有任何一种音乐风格是会“过时”的，因为摇滚乐是“时尚”，它具有不断“轮回”的性质。只是每一次的“轮回”是建立在一个新的起始点、一个新的历史层面。比如迈克尔·杰克逊，他在不同历史时期的形象是在不断地否定自己的基础上建立起来的。其次，虽然说竞争永远是人类生活内容中永恒的命题，但是，音乐领域中的竞争从来没有像在摇滚乐活动中那样激烈和无情。大约百分之九十九的摇滚乐乐手是在竞争中被淘汰的，这里不是“适者生存”而是“胜人一筹者”才能在历史上留下一段时期的芳名。由此，摇滚乐从本质上讲是一种社会文化观念的活动，其完全不同于传统和古典音乐

---

① 参见西奥多·格拉西克：《阿多诺、爵士乐、流行音乐的接受》，载《摇滚与文化》先锋译丛(一)，天津社会科学出版社，2000，第31—35页。

以尽善尽美为准则,以和谐动听为标准。而在摇滚乐的理念中,“好”、“坏”之间没有严格界限,也就是说,“好”的也许是“坏”的,“坏”的也许是“好”的。例如,“滚石”当年以反英雄的观念出发,其结果是从歌词内容、演出形式和观众反映一路下来都被认为是“坏”到了极点,然而,其真正的价值却是“好”到了家。因为在那个时期,摇滚乐的表现形式以出格、反叛、背离传统为追求目的,因此那些“不堪入耳”的歌词和“越轨”的表演方式成为了楷模、榜样。这也促使阿多诺从现实中认识到了摇滚乐的社会文化特性,提出了“必须历史地看待美学标准”的主张。

需要认识到的是,摇滚乐活动排行榜上的冠军并不意味着商业效应中的最畅销之作。虽然任何摇滚乐音乐家都在为商业效应而奋战,但是对于个人或具体作品的价值却不能仅以商业畅销率来作为评判标准。因为在很大程度上,畅销程度事实上与音乐的旋律、和声、节奏和结构的品质没有多大关系。这是由于摇滚乐不只是音乐本身,而在很大程度上是一个社会文化行为和活动。也因此,并非所有的摇滚音乐都具有艺术的特性,大多数的摇滚乐作品只是产品,一种商业产品。与传统意义上的音乐产生方式相悖,绝大多数的摇滚乐作品或活动是以市场效应为前提的,无论是内容或形式,只要什么能得到卖点,就制作什么。“昙花一现”现象在摇滚乐市场中愈演愈烈、频率越来越快,一不留神,一股潮流就转眼即逝。所以,在商业效应的背后其实隐藏着摇滚乐在艺术上的贫乏。于是,“真金不怕火炼”是摇滚乐手们最不愿意接触的话题。

我们还在摇滚乐人群中看到另一个有趣的现象。摇滚乐兴起于20世纪中叶,当年的摇滚乐发烧人群目前已经进入桑榆暮景之年,而摇滚乐本身却又是青少年的“时尚”,于是出现了摇滚乐活动人群中两极分化的现象。“老年摇滚乐群”依然留恋埃尔维斯,而“青少年摇滚乐追星族”崇尚的是“枪与玫瑰”乐队等。摇滚乐在五十年的发展历程中,大大地超越了原有人群的范围,已经开始影响整个社会,包括民族、经济、政治等各个领域。

从以上各方面的分析和探讨,我们清楚地看到,摇滚乐成为了一种文化现象,它正在以不同于传统的形式影响着我们的观念,影响着我们的行为,影响着我们的生活。因此,摇滚乐不是一种被欣赏的音乐品种,而是一个发生在我们身边的经济、社会、政治和文化的活动。

(原载《音乐研究》,2003年第3期)

质疑“本土化”

——民族音乐学研究之我见

余 鑫

民族音乐学研究最为显著的特征之一便是本土性，然而，在多元文化思想的影响下，当前音乐民族学家对某一音乐形态本土化特征的定位是否准确、其研究方法是否合理、对音乐文化的分析是否全面、他们的研究及研究成果在传播过程中是否真正体现了本土化特征，这些问题都值得我们进一步研究和探讨。

民族音乐学学科的兴起与发展，在世界多元文化的影响下，西方音乐的“中心”地位开始动摇，许多非欧洲如非洲、拉丁美洲、亚洲等地区的民间音乐进入民族音乐学家们的视野，这些地区的音乐也得以为世人所认识和了解，这是事实。但就民族民间音乐这一具有显著本土特质的艺术形式而言，这并不是一件让人乐观的事，因为，多元文化带来的一方面是非“欧洲”国家和地区文化地位的提升；另一方面，我们也必须看到，本土化研究还存在着或多或少的问题。

第一，“非欧洲”民族音乐学学者研究的缺失。尽管民族音乐学自兴起之初，便打出“推翻欧洲中心主义”的口号，肯定非西方国家和民族的音乐，提倡“本土化”。这一思想逐渐也为人们所接受并认可，在美国乃至全球都兴起了一股“民族音乐学热”。但我们似乎并没有注意到，当下进行民族音乐学研究的几乎都是非本土的“欧洲中心主义”国家及其研究学者，而他们对非欧洲的民族民间音乐来说，则是一名“外来者”，他们的研究仍然带有西方文化的“霸权”色彩。民族音乐学兴起于西方国家，其主要的发展在西方；同时，进行研究的也大都是西方学者，例如音乐民族学家霍恩伯斯特尔、萨克斯、洛马克思、布莱金、内特尔等。事实上，他们的研究必然受到自身文化的影响，也或多或少的带有其自身文化的色彩。在这种情况下，非欧洲国家的民族音乐学学者地位的提升成为民族音乐学发展的必然。

美国威斯理安（Wesleyan）大学终身教授、哈佛大学访问教授郑苏女士就认

为,音乐人类学的研究需要“双音乐性”。在这里她指的是,作为一名研究者,一方面必须熟悉西方艺术音乐;另一方面则要掌握你所要研究的音乐。特别是后者更为重要。所以,非白人学者将成为当前及今后音乐人类学研究的中坚力量。

南京师范大学特聘教授管建华先生也谈到,当下在美国,教育已经实行“多元文化课程结构”。多元文化进入一种课程结构,意味着要塑造一个人,全球化成为其中必要的一环。多元文化已不仅仅体现在思想观念上,它也反映在人们的饮食、衣饰、价值、态度、人与人之间的相处以及能力的培养等方方面面。以前,多元文化被认为是提供给黑人等民族的文化,如今,白人也必须学习黑人、印第安人、亚洲等有色人种的文化。这也迫切需要有色人种学者的研究,因为他们对自己的母语文化实在是熟悉不过。

第二,本土音乐文化意识的淡漠。世界多元文化音乐教育的兴起及发展,在不同国家有着不尽相同的历史文化背景。但至关重要的一点是这些国家本土音乐文化意识的觉醒,本土音乐文化主导性地位的确立。

正如樊祖荫教授所认为,世界的音乐文化是多元的,存在着许多不同的、但又是平等的音乐体系,学生们首先有权学习本民族、本国的音乐遗产,同时也要会尊重其他民族、其他国家的音乐。我们在实施和发展世界多元文化音乐教育的同时,必须清醒地认识到觉醒“本土音乐文化意识”的问题。以中国为例,中国是一个有着56个民族的国家,也是一个“多元音乐文化”的国家。可是,在我们的音乐教育中,就整体而言,仍然是以欧洲音乐体系为重,中国音乐为辅,对中国众多的少数民族音乐则更是缺乏研究,更少纳入音乐教育的基本课程。而缺失中国多元文化的音乐教育,对世界多元文化音乐教育而言,不仅仅是极其不完善的,而且还有可能对发展中国音乐带来负面的影响。

也正如项阳所说,中国的传统音乐及其教育传承已经从历史上的主流形式转化为当下的非主流、边缘化,其原因是由于对传统音乐丰厚的文化内涵没有足够的认识,一个世纪以来,在文化转型的过程中,我们现代音乐教育体系对传统越来越淡化或称漠视,我们对“自我”认识的不够。

朱显碧、宋运超在其论文《多元对话促转化——散议中国师范乐教由“一元”向“多元”转化之原因、可能、措施》中也谈到,世界多元文化音乐教育,在宏观方面,旨在树立新式的音乐教育理念;微观方面,似主要通过对话,追求音乐文化教育内容的丰富多彩。但在具体的施教过程中,其主要作用也仍是手段性的,而其主要目的,还是着眼于发展华夏多母语音乐文化作为寰宇多元文化音乐教育中的中国音乐,其本身的56个民族文化音乐的多母语性,又是异彩纷呈而绝对缺一不可的,这又展示出华夏大地上世界多元文化音乐教育汇总,相对多义性和复杂性。美式“熔炉论”指导下的多元文化音乐教育,是“一(盎格鲁)对多”的“同化”异文化;中式多元文化音乐教育却应是“一对多”的“固化”本土文化。因此,在中国的世界多元文

化音乐教育中，一定要确立华夏多母语音乐文化的主导性和基础性地位。

第三，质疑本土化研究中音乐的纯洁性。郑苏教授在“世界多元文化音乐教育国际研讨会”(南京/2004)上谈到，多元文化音乐教育当前面临着的困境：西方的多元文化展示与商业化，肤浅化，去背景化，驯服化和美学化的危险，本土化研究中音乐的纯洁性受到质疑。

陶玛(美)在《文化变迁中音乐的纯洁性》一文中指出，一方面，音乐事实上可以将其描述为一种“非言语的交流方式并由该文化的成员们所实践，它是由宗教、语言和生活方式所勾画的一种文化”；另一方面，当我们接触一种音乐文化时，我们“必须从历史的、经验的和音乐学等多方面来界定。”①这就决定了我们的研究不仅要深入到该国家和地区音乐所生成的文化中去，而且要从历史、经验以及音乐形态等方面去了解和认识世界各国家和地区丰富多彩的音乐文化。

但是，事实是怎样呢？一些西方民族音乐学家们便开始在某些大公司的支持下，拎着录音机，扛着摄像机来到非洲的原始森林，亚洲的印度、马来西亚、韩国等地区，找来当地的村民，身着统一的服装，在这些西方民族音乐学家“ACTION”的口号声中，开始了他们的表演。这一口号从佳美兰传到塞内加尔；从马德拉斯传到伊拉克……这些民族音乐学家们的足迹踏遍了世界各地，他们的录像带也记录了各国各地区“丰富的”民间音乐。然后，这些公司将这些录像带向本国，并录制成光盘，然后向各国各地区批量销售。据说，一套录像带得好几万人民币。深感荣幸的是，笔者也欣赏了这“丰富多彩”的民间音乐。但是，当我看到一群黑人统一身着白色短裤，表演着歌舞，这时，屏幕上出现两字：南非。接着，另一个民族的音乐。我不禁产生一种疑问：这就是南非的音乐吗？它能代表这一国家丰富的民间音乐吗？

可见，民族音乐学在研究及研究成果在宣传和传播给受众的过程中，人们开始追求广泛的市场、商业的效应，其结果便是逐渐丧失了自我，各民族民间音乐在被研究和推广的过程中，逐渐丢失了自己的文化土壤，开始脱离固有的精神和灵魂的根基，本土性“内涵”也就越来越小。

第四，文化变迁中的“本土化”困境。20世纪，文化的变迁使得文化的混合成为一种普遍的趋势，世界各国特别是非西方国家都面临着西方因素和非西方社会因素的汇合。音乐民族学家开始认识到以上事实的重要性，并发现它是一个引人注目的研究领域。同时，作为音乐学分支的音乐民族学，也转变到赞成包容所有音乐的特定方法、概念的研究。②在这种情况下，文化变迁的音乐民族学将融合的西

---

① 管建华编译：《音乐人类学的视界——全球文化视野的音乐研究》，南京师范大学出版社，2004，第60页。

② 管建华：《世纪之交：中国音乐教育与世界音乐教育》，南京师范大学出版社，2002，第306页。

方和非西方音乐文化因素放在一起来研究，打破了原来学科研究的西方和非西方分界，推动了学科的发展，这也是人类音乐历史发展的必然。

承认音乐文化变迁的研究对学科发展的意义，这只是看到了事物的一方面。然而，事实上，文化的融合使得许多本土知识分子存在着“心灵的殖民化”，①他们借鉴西方音乐来改造不符合时代发展和审美心理的本土音乐；以西方音乐为标准来衡量和评价本土音乐。如用西方精确的五线谱记谱法来替代中国传统的工尺谱、文字谱等，用西方的“科学”发声方法来规范中国民族声乐，以西方的大小调规则来建构我们的视唱练耳体系等。我们不排斥西方音乐的学习，但应该注意中西方音乐文化的差异性，要批判性地接受和利用，民族音乐学研究中的本土化并不是顽固地守旧，它需要不断地借鉴、吸收、利用异文化。但是，在本土化研究的过程中，我们必须认识到，失去了自己灵魂的本土化实际上就会面临着被异文化同质的危险。

那么，如何在文化变迁中既保持一种音乐文化的纯洁性，又不至于陷入一种推广民族神话的国家一体的狭隘民族主义，或是以“文化帝国主义”为借口来自我封闭。一方面，依据其主要特性因素的不可腐蚀性；另一方面，更重要的是依据人们对该音乐文化进行研究和保存时所持的态度。这种态度便是：随着全球化时代的到来，在多元文化的今天，我们必须以后现代知识型所强调的知识的“文化性、境域性、价值性”的理念②来审视和研究各民族民间音乐，试图建立和维护一种能够相互之间互补、借鉴和影响的世界文化格局。

(原载《音乐探索》，2004 年第 4 期)

---

① 石中英：《知识转型与教育改革》，教育科学出版社，2002。

② 同上。

中国少数民族音乐及其在世界多元文化音乐教育中的作用与地位

樊祖荫

世界多元文化音乐教育的兴起及发展，在不同国家有着不尽相同的历史文化背景。在发达国家，与移民的大量涌入而构成民族的多样化有着直接关系；而对于发展中国家来说，则首先在于这些国家本土音乐文化意识的觉醒。世界的音乐文化是多元的，存在着许多不同的、但又是平等的音乐体系，学生们首先有权学习本民族、本国的音乐遗产，同时也要学会尊重其他民族、其他国家的音乐。通过了解其他文化的人如何通过音乐表达自己，学生不仅学会观察别人，也进一步学会观察他们自身。通过多元音乐文化的学习，不仅能拓宽学生的听力基础、发展多重乐感的才能，而且可使他们的思想更为开放，促进不同民族之间的相互理解与沟通，从而有利于促进世界和平，在共享世界音乐的同时，共建人类的“地球村”。

近年来，在中国实施和发展世界多元文化音乐教育的呼声日高，许多有识之士已为此做了大量工作，如成立了相关的学会组织，翻译、介绍、发表了国外有关多元文化音乐教育的著述，出版了《世界音乐》的教材，并在一些音乐院校开设了“东方音乐”、“世界音乐”的课程或讲座等等。这些工作，不仅对于推动和促进中国发展世界多元文化音乐教育具有不可低估的积极意义，而且对于推动中国重视本土音乐教育也具有重要的借鉴作用。毋庸讳言的是，在中国同样存在着觉醒“本土音乐文化意识”的问题。中国是一个多民族的国家，也是一个“多元音乐文化”的国家。可是，在我们的音乐教育中，就整体而言，仍然是以欧洲音乐体系为重，中国音乐为辅，对中国众多的少数民族音乐则更是缺乏深入的研究，更少纳入音乐教育的基本课程。而缺失中国多元文化的音乐教育，对世界多元文化音乐教育而言，不仅仅是极其不完善的，而且还有可能对发展中国音乐带来负面的影响。因此，本文将着重介绍中国少数民族音乐及其研究与教学的概况；指出存在的问题；提出在中国实施

多元文化音乐教育的设想与建议。

一、中国少数民族音乐及其研究与教学的概况

一、中国少数民族及其音乐概况

在中国的众多民族中，除汉族之外，已确认的少数民族共55个。据1990年中国大陆人口统计，在全国12亿人口中，少数民族人口约占8%。他们主要分布在中国广大的边疆地区，如西藏、新疆、内蒙古、广西、宁夏等民族自治区(这五个民族自治地方的面积总和约占全国国土总面积的64%)和黑龙江、吉林、四川、甘肃、青海、云南、贵州、广东、福建、台湾等省区。在中国少数民族中，有许多属于跨界(境)民族，即同一民族的人分别定居于不同国家境内，分属不同国籍。除此而外，中国尚有未确定族属的公民约72万人，他们分属不同的族群，如分布于云南的克木人、控格人、芒人，分布于西藏的夏尔巴人、僜人等，[①]其中有的族群也跨界而居。

上述诸民族以及其他族群与汉族一起，共同组成了中华民族的大家庭。各族人民以自己的辛勤劳动和斗争，在开拓疆土、发展经济、共同创造祖国历史的同时，也创造了光辉灿烂、绚丽多彩的文化艺术。其中大多数民族存在有丰富的民间音乐(包括民歌、歌舞、器乐、说唱音乐以及部分民族中的戏曲音乐)和宗教音乐(包括佛教、道教、伊斯兰教、基督教的音乐以及部分民族中的原始宗教音乐[②])；有些民族还存在有宫廷音乐(如藏族、满族、蒙古族等)与古典艺术音乐(如维吾尔族的木卡姆音乐[③])。各少数民族音乐是中华民族音乐文化中不可或缺的重要组成部分。

二、少数民族音乐研究现状

与汉族音乐的研究相比，对中国少数民族音乐的研究则一直处于滞后的状态，以致于在长时期内造成“中国音乐史”即是汉族音乐史、一谈“中国音乐”即以汉族音乐“概全”的尴尬局面。这是由历史、社会、经济、教育等多方面的原因形成的。自20世纪50年代以来，在政府倡导下，在音乐界共同努力下，上述情况逐渐有了改变，尤其是从70年代末期开始，随着中国民族民间文艺集成工作的全面展开，第一次对各民族的传统音乐进行了系统的普查、收集和整理，各音乐集成编撰工作的过程，也是对各民族音乐进行深入研究的过程。音乐集成的工作，不仅为我们提供了足资进一步研究的各民族宝贵的音乐资料，而且也培养了大批从事民族音乐研究工作的理论人才(包括少数民族音乐人才)，涌现出了许多学术论文与理论著作

---

① 田联韬：《中国少数民族传统音乐》，中央民族大学出版社，2001，第1页。

② 对于某些民间信仰及其音乐(如满、蒙古等族的“萨满”)，有的学术著作将其列入宗教音乐范畴(参见田青主编：《中国宗教音乐》，宗教文化出版社，1997)；有的则将其列入民间祭祀音乐(如《中国民族民间器乐曲集成》各有关省卷)。

③ 同①，第13页。

等研究成果。1984年夏，中国少数民族音乐学会正式成立，这个由少数民族音乐家与研究少数民族音乐的汉族音乐家共同组成的，以弘扬、继承、研究中国少数民族音乐为己任的学术性团体的建立，为组织、推动少数民族音乐研究和少数民族音乐理论人才的培养，起到了很好的促进作用。学会成立以来，已召开过九届年会，取得了丰硕的学术成果。

这一时期有关少数民族音乐的理论研究成果，大致有以下几类（由于没有完整统计，以下提到的著作只是举例说明）：

1. 民族民间音乐集成中的少数民族音乐部分

在十套中国民族民间文艺集成志书中，有四部音乐集成（即《中国民间歌曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国民族民间器乐曲集成》），另有四部志书、集成与音乐有关（即《中国戏曲音乐志》、《中国曲艺音乐志》、《中国民族民间舞蹈集成》、《中国民间歌谣集成》）。在这些集成、志书中均包括了少数民族音乐部分。

2. 含少数民族音乐的中国传统音乐研究

这一时期在总体上对中国传统音乐的研究，大多包含着少数民族音乐。例如王耀华主编的《中国传统音乐概论》（福建教育出版社，1999）；袁静芳主编的《中国传统音乐概论》（上海音乐出版社，2000）；樊祖荫著《中国多声部民歌概论》（人民音乐出版社，1994）；周青青著《中国民间音乐概论》（人民音乐出版社，2003）等。

严格地说，上述民族民间音乐集成也属于这一类，但因其成果的显现主要是资料性的，故单列一类。

3. 少数民族音乐整体研究

自中国少数民族学会成立之后，不少学会的成员将研究的视角集中于少数民族音乐，并涌现出若干部对中国少数民族音乐进行整体研究的宏著。例如袁炳昌、冯光钰主编的《中国少数民族音乐史》（上）（中央民族大学出版社，1998）；杜亚雄编著的《中国各少数民族民间音乐概述》（人民音乐出版社，1993）；田联韬主编的《中国少数民族传统音乐》（上、下）（中央民族大学出版社，2003）等。后者还在附录中论述了克木人、夏尔巴人、僜人、芒人与控格人的传统音乐，这是在我国的音乐理论著作中，第一次论及未确定族属的族群的音乐。

4. 单个民族或某一区域少数民族音乐的研究

在此类研究中，既有针对某一民族或某一区域民族的整体音乐情况的综论，也有针对某一音乐品种的专论。例如伍国栋主编《白族音乐志》（文化艺术出版社，1992）；田联韬主编《西藏传统音乐集萃》（西藏人民出版社，1997）；蓝雪霏著《畲族音乐文化》（福建人民出版社，2002）；石光伟、刘桂腾、凌瑞兰著《满族音乐研究》（人民音乐出版社，2003）；金南浩著《中国朝鲜族民间音乐研究》（黑龙江朝鲜民族出版社，1995）；乌兰杰著《蒙古族古代音乐舞蹈初探》（内蒙古人民出版社，1985）；新疆

维吾尔自治区十二木卡姆研究学会编《论维吾尔十二木卡姆》（新疆人民出版社，1992）；刘桂腾著《满族萨满乐器研究》（辽宁民族出版社，1999）；包·达尔汗著《蒙古佛教音乐文化的多元性》（宗教文化出版社，2002）；张中笑、杨方刚主编《侗族大歌研究五十年》（贵州民族出版社，2003）等等。

除了以上各类著作之外，还有许多发表于各种学术会议或音乐刊物上的研究少数民族音乐的论文，有的已汇编成集，如中国少数民族音乐学会各届年会的论文集等，因篇幅关系不一一列举。

三、少数民族音乐教育现状

本文中的少数民族音乐教育，既指少数民族地区的音乐教育，也指全国各级学校中的少数民族音乐教育。如果说，对于少数民族音乐的研究，在近三十年中取得了长足进步的话，那么，对于少数民族音乐的教育来说，则仍处于严重滞后的状态。有关音乐教育的情况大致如下：

1. 少数民族地区的音乐教育

中国各少数民族，在人口、区域分布以及经济与文化发展上均颇不平衡，各地对于民族音乐教育的认识与重视程度也有差异。总的情况是：在某些自治区或自治州中聚居的、有民族文字的民族（如维吾尔族、哈萨克族、柯尔克孜族、藏族、蒙古族、朝鲜族等），大多有着（或曾有过）用民族文字（或用民族文字与汉文两种文字）编写的、以本民族音乐为主的中小学音乐教材；其他（地区）的少数民族则采用全国或省、区的统编音乐教材，有的同时编有本民族音乐的“乡土”音乐教材（如侗族等）。

少数民族地区的艺术院校以及师范大学的音乐院系，有的比较重视本地区的民族音乐教育，并开设了相关的专门课程，如新疆艺术学院与新疆师大音乐学院的“维吾尔木卡姆”；内蒙古大学艺术学院的“长调”、“马头琴”；内蒙古呼伦贝尔学院的民歌演唱大专班；贵州艺术专科学校开办的“侗歌班”等。

2. 全国各级学校中的少数民族音乐教育

在全国或地区的中小学统编音乐教材中，已将部分民族的少量民歌列入教学内容；

在普通高校与师范大学音乐院系中，对于少数民族音乐的教育几乎尚未得到关注；

在各地民族大学的音乐院系中，最近已有部分院校开始关注少数民族音乐的教育问题，如中央民族大学音乐学院正着手开设少数民族音乐的专题课程；

在专业音乐院校中，已有部分院校在研究生阶段设置了少数民族音乐研究方向（如中央音乐学院、中国音乐学院），在本科与研究生教育中开设了少数民族音乐课程（如中国音乐学院等）。

二、存在的问题

一、少数民族音乐生存环境日益恶化

如前所述，中国各少数民族在人口与地区分布、经济与文化发展等方面均呈现出不平衡状态，对于少数民族传统音乐目前的生存环境也各不相同，但从全国总体趋势来看，其生存环境正日益恶化，有的音乐品种已经消失或处于衰微之中。出现上述现象的原因是多方面的：

1. 生产方式与生活方式的改变

随着经济的发展，各民族原有的生产方式与生活方式（包括部分民俗）发生了急剧的改变，致使原来依附其间的音乐品种迅速消亡或逐渐衰微，如景颇族的“舂米歌”、土家族的“哭嫁歌”等等。连原来广泛而普遍流传的新疆维吾尔族木卡姆、蒙古族长调与侗族大歌，现在由于青年人外出打工或得不到传统文化的传承等原因，在民间的流传已大大减少，多数的演出活动则由相关的专业团体（如新疆木卡姆艺术团、内蒙古广播艺术团、贵州黎平侗族大歌艺术团等）来承担。

2. 审美情趣的改变

随着交通和现代化的文化传播手段的发展和更新，原来某些处于封闭状态的民族地区加强了与其他民族的交往，由于受到其他民族文化（包括外来文化）的影响和冲击，加上学校音乐教育中不注重本民族文化的传承，致使一部分人（尤其是年轻人）的审美趣味有了较大的改变，因而把本民族的音乐艺术渐渐淡忘了。如闽东畲族的多声部民歌“双条落”，其流传地区正日益缩小，问及一些年轻人为什么不学唱“双条落”？他们回答得很直率：“不如电台电视里播放的歌曲好听！”再如景颇族青年结婚时原来都唱本民族的“婚礼歌”，现在则多改为播放境外景颇族的流行歌曲来替代了。

3. 民族语言的衰退

据人类学家介绍①，目前中国120种语言的近一半处于衰退状态，有几十种语言处于濒危状态，如赫哲语、满语、塔塔尔语、基诺语及阿昌族中的仙岛语等。随着强势文化对弱势文化的冲击，许多年轻人都觉得说自己的民族语言很土，在交往中失去自信，进而选择放弃。学校原本采用本民族语言与汉语的双语教学，现在不少则改为汉语的单语教学，从而进一步加剧了本民族语言的消退趋势。这些濒危语言大多没有相应的文字，而保存在口头语言中的民间文学与民间音乐，也必将随着语言的消失而消失。专家预言，基诺语将在20年后彻底消失，到那时，我们还能从哪里再可听到独具风韵的基诺族民歌呢？

---

① 冯茵、桂杰：《中国几十种语言处于濒危状态》，载《中国青年报》，2004年2月21日。

以上情况标明，中国的民族民间文化、尤其是少数民族的音乐文化亟待保护。现在，从中央到地方正在制定相关的法律，有的已采取实际措施开展保护工作。我们应当像保护文物一样来保护中国优秀的传统音乐文化，使其能够在各民族的社会生活中持续地传承下去。

二、研究尚待深入，水平尚待提高

尽管音乐学家们对中国少数民族音乐的研究取得了丰硕成果，但与少数民族音乐本身所具有的精深博大相比，仍有着不小的差距。

1. 尚存在不少空白点

由于各种原因，在民族民间音乐集成的搜集过程中，遗漏了某些少数民族的音乐品种；在编辑过程中，又因篇幅关系而未能收入大量曲目。

对于少数民族音乐的研究同样存在着空白点。譬如：对尚未确定族属的不少族群的音乐研究；对跨境民族的音乐比较研究等等。

2. 研究尚待深入

一些研究尚处在形态层面的粗略描述上，未能与民族的历史、文化、语言等诸背景因素相联系。

对某些跨省区民族(例如彝、瑶等民族)的音乐研究，缺乏整体性，尚处于各说各的状态。即使对某个民族的音乐有了整体性的了解，但在分类等许多问题上仍然缺乏系统的研究。

对中华民族文化“多元一体”的关系未能统一认识，有的仅以汉族音乐的规律来研究少数民族音乐，有的则孤立地强调各自民族的“特性”，缺乏与其他民族音乐之间的联系；组成中华民族的各民族，在音乐文化上有的属于同一音乐体系，有的属于不同的音乐体系，在目前的研究工作中，尚缺乏对这些问题的深入思考，并做出相应的比较研究。

三、少数民族音乐教育处于严重的滞后状态

前面所提到的少数民族地区的音乐教育与汉族地区所进行的少数民族音乐教育，不仅为数很少，而且多处于自发状态，故使有的地方原已开展的少数民族的音乐教育，因种种困难而停步，原本实行“双语”音乐教育的民族地区或学校，也如同语言教学一样，由“双语”变成了“单语”教学。

至于在音乐、艺术院校实施少数民族音乐教育，可以说还处于起始阶段；而高等师范院校中的少数民族音乐教育，则多为空白状态。

三、对中国实施多元文化音乐教育的设想与建议

在中国实施多元文化音乐教育，首先必须确保我国民族音乐在音乐课程中的基础地位。要充分认识中国本身是一个“多元文化的国家”，对不同文化的理解与

尊重，既要首先体现在对待中国各民族的文化上，也要同时体现在对待世界各国各民族的文化上。因此，音乐课程的设置、音乐教材的内容选择与编排，应遵循由近及远、亲疏沟通的原则。根据以上原则，提出如下设想与建议：

一、中小学音乐教育

在小学低年级，多采用本地区的、与民族语言或方言相结合的、具有乡土特色的音乐资源，使音乐审美熏陶建立在乡土意识的基点上。随着年级的升高，逐渐引导学生认识中华民族多元音乐文化的总貌，确立体现传统文化与当代生活兼容沟通的中华母语文化的全局性基础地位。随着知识的增长，逐渐引导学生了解世界各民族音乐文化中的精品，扩大学生的艺术视野，使学生懂得对不同音乐文化都要予以尊重，能够理解并逐渐学会共享人类古今音乐文化的一切优秀成果。

二、专业音乐教育

在专业音乐(艺术)院校中，除了现有的"民间音乐"课程之外，应单独开设"中国少数民族音乐"与"世界民族音乐"课程，两课在教学时间上可以衔接；在研究生教学阶段，应设立"中国少数民族音乐"与"世界民族音乐"研究方向。在《中国音乐史》课程中(包括古代史与近现代史)，现阶段，应尽可能加入少数民族音乐的历史，以后，应编撰包括汉族与各少数民族音乐在内的完整的"中国音乐史"。

在少数民族地区的音乐艺术院校中，除上述之外，还应当专门开设相关民族的音乐课程，办出自身特色，并有利于民族音乐弘扬与传承；在教师的科研工作中，对相关民族的音乐研究应占有重要地位。

三、高师音乐教育

高师音乐教育，既是培养中小学音乐师资的母机，又是专业音乐教育与普通音乐教育的桥梁。因此，它在整个中国音乐教育网络中占据着十分重要的地位。但是，由于种种原因，有关民族音乐的课程在多数高等师范院校的音乐院系中开设得很少，更不用说少数民族音乐教育了。依笔者之见，高师的音乐教育，应当依据中外音乐教育的发展总趋势，加大教学改革的力度，以多元文化价值观来制定、调整课程结构，大力加强中国民族音乐(包括少数民族音乐)教育与世界民族音乐教育。

四、充分发挥中国少数民族音乐在世界多元文化音乐教育中的作用

据笔者所知，尽管不少外国音乐学者对中国传统音乐有着浓厚兴趣，但将中国传统音乐纳入"世界音乐"教材或多元文化论著者却为数不多。以 2003 年 6 月由陕西师范大学出版社出版的、由管建华与王立非主编的、由三本书组成的"世界音乐与多元文化经典译丛"为例，其中有的未提及中国音乐，如《世界音乐》；有的仅作为例子少量提及中国音乐中的汉族打击乐与汉族民歌，如《音乐教育与多元文化——基础与原理》；有的虽然在《东亚音乐》一章中单列一节"中国音乐"，但在叙述中以"中华各民族中以汉族人口最多"，"中国文化主流基本上表现为汉族文化"，"少数民族大都居住在山区和边远地区，其语言和风俗差不多已被主流文化同化或被人

们遗忘”为理由，只概略地介绍了汉族的历史、文化与音乐，而中国少数民族的音乐文化，则一字未提，如《音乐教育的多元文化视野》。

上述现象的产生，说明外国的音乐学者对中国音乐了解不多。但这能怪得了他们吗？我以为，应当将其作为一面镜子，来认真地对照检查我们自己的工作。今后，要在实施多元文化音乐教育的过程中，大力加强对中国少数民族音乐的研究与教育，同时要加强对外的音乐文化交流，宣传中国少数民族音乐，尤其要加强翻译工作，以便向世界全面地展示中华民族的优秀音乐文化，让大家了解它的丰富多彩与精深博大，使其融入世界多元文化音乐教育体系，并成为其中不可或缺的一个组成部分。

（原载《中国音乐》，2004 年第 4 期）

乐种学理论与方法的阐示

——对四篇重要文献的综述

张伯瑜*

中国民族音乐学者对“乐种”一词的理解有所不同,但“乐种学”作为一种独立的理论对乐种的定义也显示出了独特性。袁静芳教授是乐种学理论的创立者,其论文《乐种学导言》[①]首次提出了这一理论构架。作者认为:所谓乐种是指“历史传承于某一地域(或宫廷、寺院、道观)内的,具有严密的组织体系,典型的音乐形态构架,规范化的序列表演程式,并以音乐(主要是器乐)为其表现主体的各种艺术性,均可称为乐种”。乐种包含了历时性的时代标志,共时性的地方差异,共同的社会功能;乐种具有类型性的模式结构,传承性的运动规律和变异性的更新发展特点;对它的研究要运用哲学的、一般科学的和音乐科学的三种方法;对乐种的研究利于对中国传统文化艺术的总体认识,利于对文化源流体系的梳理和理论探索。“乐种学”便在对乐种的研究中产生。乐种学的研究对象是乐种,探讨其“在一定社会背景下产生、发展、变形、变容、变异的演变流程规律;在体系归纳方面,将梳理乐种、乐种族、乐种系的层次关系和艺术特点;研究存留在乐种中的传统文化沉积;并在更大空间即文化层(或文化流)中寻求其价值与地位。”乐种学虽然所属音乐学,但由于其具有独立的学科概念和独特的分析方法,所以,乐种学具有独立学科的性质;与此同时,由于乐种学研究中运用乐器学、乐谱学、乐学、律学、曲式学、音乐史学、音乐考古学等多学科的理论与知识,所以乐种学有具备边缘学科的特点。

在以上理论框架的基础上,袁静芳教授又发表了自己对乐种考察和田野工作方法的认识。《乐种的考察步骤和方法》[②]为我们系统化地提出了研究某一乐种时

---

① 袁静芳:《乐种学导言》,载《中央音乐学院学报》,1992年第1期。

② 袁静芳:《乐种的考察步骤和方法》,载《中央音乐学院学报》,1999年第3期。

的步骤和方法。步骤1:考察前的准备工作。含文献收集和制订考察计划;步骤2:实地考察。含文化背景考察、音乐背景考察和音乐形态考察三个方面。其音乐形态的考察又包括(1)乐器与宫调的考察;(2)乐种的表演形式与程式的考察;(3)乐谱与曲牌、曲目的考察;(4)对具有特性的旋律展开手法与演奏技巧的考察;(5)对曲式结构类型与典型曲式结构模式的考察。步骤3:资料梳理与类归。作者把相关资料分成了三种类别:一级的"必然性"资料,即出土文物、历史文献等直接与调查对象相关的资料;二级的"或然性"资料,即民俗学范围内的调查与研究中所涉及的资料;三级的"偶然性"资料,即型态学研究范围内所涉及的资料。该文论述内容非常翔实,所涉及的步骤及每一步骤所要了解的内容均论述得非常细致,是一篇学习乐种研究和实地考察非常好的教材。

在以上理论框架和田野考察的方法与内容的介绍之后,袁静芳教授又发表了她的乐种学的第三阶段的理论:研究中的模式分析法。《乐种研究中的模式分析法》[①]是作者数十年音乐研究中的最重要的理论成果之一。其中主要借鉴了音乐人类学的比较研究法,对中国传统乐种进行形态的模式比较,发现其中内在的发展规律。文章首先介绍了文化人类学和音乐人类学的研究方法对其研究的启示;之后介绍了中国音乐学研究中比较研究法的传播与运用。文章的主体部分"模式分析法"中主要提出了如下问题:(1)模式分析法介绍。说明了模式分析法是根据研究对象客观存在的不同模式结构特征,以横向比较分析法为基础,结合纵向历史文献资料与深层文化背景研究等诸要素相结合分析考察的一种研究方法。(2)模式分析法的运用条件和步骤。其中首要条件是乐种要相对稳定,并有乐谱和音响存留。而在分析步骤上又含"辨别模式类型"、"寻求典型模式"、"分析各类模式的文化背景和历史层次"三个过程。其中的事例说明使读者能够深入理解其分析方法的实质。乐种学理论和分析方法是作者多年来提出的最有代表性的理论,其中的模式分析法也展示出了作者最具有代表性的和体现作者在民族器乐研究上最典型的分析方法,在一定程度上对认识民族器乐,特别是套曲结构的特性具有很重要的意义。

在阐述了"模式分析法"以后,袁静芳教授又发表了一篇运用模式分析进行分析的实践性文章《中国佛教京音乐中堂曲研究》[②]。该文可视为作者研究过程的第四个环节,即研究实例分析与实践。

中国佛教京音乐是流传于北京地区的佛教音乐,特别是以北京智化寺中流传的京音乐最具有代表性,而该音乐的中堂曲又是佛教京音乐中的主体部分,用于超度亡灵的白天佛事。该文前言介绍了中国佛教京音乐的概况,包括其历史、种类

---

① 袁静芳:《乐种研究中的模式分析法》,载《中央音乐学院学报》,1994年第3期。

② 袁静芳:《中国佛教京音乐中堂曲研究》,载《中国音乐学》,1993年第1期。

等。文章的第一部分“佛事文化与中堂套曲”。在此作者介绍了中堂套曲的概念和中堂套曲演奏的形式与乐队编制。文章的第二部分为该文的核心,为“曲式结构模式与套数辨析”。在此作者主要研究了中堂曲的曲式结构模式。作者通过僧人们的实际演奏录音、古谱抄本《音乐腔谱》和其他京音乐传谱等材料对音乐连套结构进行了分析类比,不但寻找出了11部载有中堂曲的京音乐古谱,而且发现了43套中堂套曲。除了重复的外,不同的套曲共13套。作者通过分析类比的方式发现了三种中堂曲的基本结构模式,即以《锦堂月》、《昼锦堂》、《西文经》、《望吾乡》、《渔夫走雪》、《玉盆儿》等六套所构成的中堂曲曲式结构典型模式;以《点绛唇》、《孔子泣颜回》、《+鼓令》、《侧郎》、《骂玉郎》等五套所构成的中堂曲曲式结构类型;以《迎仙客》、《山荆子》两套所代表的中堂曲的变体结构类型。文章的第三部分为“形态特征与逆向渊源”。作者统计到,13套中堂曲共用曲牌84首。其中拍部所用曲牌12首;身部曲牌59首;尾部曲牌13首。这些曲牌在历史文献中可考的占大多数,其中唐代词牌的9首;宋代词牌的13首;金、元散曲和词牌的24首,明代以后出现的曲牌11首;经考曲牌名20余首,另有僧人等改编创作曲牌十余首。根据这些曲牌的渊源和组合,作者把13套中堂曲划分成三个不同的历史阶段。一是以《昼锦堂》《锦堂月》两套为代表的中堂曲,由于其结构模式严谨,被认为是唐、宋的遗存;二是以《点绛唇》、《望吾乡》等六套,为金、元散曲,或南戏、杂剧影响下的产物;三是《渔夫走雪》等四套,其中出现了新的曲牌,可认为是明、清以后的产物。文章的第四部分“中国佛教京音乐中堂曲所展现的历代音乐文化沉积”。其中提出了中堂曲中有的是有物证、史证可考的必然性历史资料,如与录音、有遗留乐器、有乐谱抄本等材料可证明;另可根据物证、史证分析的或然性历史资料。如曲体结构模式、乐器的指法宫调。

本文研究中不仅掌握的材料非常丰富,分析得非常深入,揭示出了中堂套曲的结构类型与结构特点,而且为中国传统乐种的研究提供了一个新的思路和新的方法,是作者乐种学研究理论的最具有代表性的研究成果之一。

至此,袁静芳教授在乐种学的研究上通过四篇文章构架了乐种学的理论与方法:第一篇《乐种学导言》提出了乐种学的理论框架;第二篇《乐种的考察步骤和方法》设计了乐种考察的田野工作方法;第三篇《乐种研究中的模式分析法》提出了乐种考察的分析方法;第四篇《中国佛教京音乐中堂曲研究》展示了乐种研究的实例与分析。

(原载《人民音乐》,2005年第3期)

民间仪式中的女性角色、音乐行为及其象征意义

——以中国白族“祭本主”[1]仪式音乐为例

周凯模

引言：社会性别与仪式音乐中的女性角色研究

几乎所有的音乐经验如创作、表演和感知，均蕴含着社会性别（Gender）问题，音乐过程本身，就能创造和建构着社会性别的思想体系。[2]然而，关于女性角色在中国仪式音乐中的作用，作为一种特定的音乐经验和社会性别符号，在中国本土的音乐学研究中，一直没有得到广泛重视。

中国56个民族的信仰体系，其仪式种类之繁多、内容之丰富，堪称世界一绝。[3]在这丰富的文化系统中，女性对信仰历史的创造、传承和演化起着何种作用？民间信仰体系如何为女性角色定位？当代少数民族女性与传统女性角色在仪式中的音乐行为有何不同？这些课题，对于中国仪式音乐研究来说，是很有学术价值的。

本文的焦点，尝试从社会性别研究（Gender Studies）[4]之视角结合本土信仰理念，同时结合音乐人类学和宗教学等方法去综合考察白族“祭本主仪式音乐”。通过对该仪式中典型的女性歌舞分析，企望展示女性表演的同时，探讨作为性别

---

① 本主，白族信仰中的地方保护神。

② Kallberg, Jeffrey, “Gender”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2th ed, London, 2001.

③ 参见曹本冶等主持的“道教仪式音乐研究”、“中国传统民间仪式音乐研究”等大量成果。

④ Susan C. Cook and Judy S. Tsou, Cecilia Reclained: *Feminist Perspectives on Gender and Music*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1994. xii, 241 Ⅲ.

文化符号的女性角色及其音乐行为，与宗教传统及民间信仰演化之间的象征性关系。

一、仪式音乐中的女性角色结构

宗教是一种文化结构，它"自然而然地分为两个基本范畴：信仰和仪式。信仰是观念状态，由各种表现构成；仪式则是确定的行为方式。"[①]仪式"通过神圣的活动使社会生活秩序化、固定化并循环往复。女性的社会角色，就包括在宗教神圣化的秩序之中。"[②]

然而中国女性在仪式结构中的地位究竟如何呢？许多古老的祭神仪式都不允许女性在场。如云南彝族的"祭龙"仪式，纳西族东巴的各种仪式，哈尼族的"祭祖仪式"等等。介绍本主仪式的长老也说，历史上的洞经音乐谈演，[③]也曾不让女性介入。[④]然而，笔者在20世纪末去考察"祭本主仪式"时，原来只有男性表演的祭祀场景，却已变成"男女角色并存"的结构形式。追溯起来，这种变化与白族本主信仰之"多元共融"的认知理念不无关系。

中国大理白族，全民崇拜"本主"。分析复杂的"本主神系"，其祖先崇拜、自然崇拜、英雄崇拜、帝王崇拜和外来神佛崇拜等内涵，构成了本主崇拜"儒、道、佛、巫、本"多教合一的信仰认知体系。[⑤]这种"多元共融"的信仰特征[⑥]也充分体现在"本主神系"的性别结构上。除男神系列外，神系中有不少女神，如金天圣母、阿利帝母阿南、白洁圣妃等。这些女神与男神平起平坐，共同接受其膜拜。

女神的社会性别身份也是"多元共融"的，有王母、王妃，也有世俗平民。每个女神还伴随着一个从"世俗角色"向"神性角色"转化的故事。如白洁圣妃的传说：

---

① Emile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life*: *A Study in Religious Sociology*, Translated by Joseph Ward Swain. London: Allen & Unwin Press, 1915, pp. 36—45.

② 何其敏：《宗教观念与妇女角色定位》，载《21世纪妇女发展国际研讨会》论文集，中央民族大学出版社，2001，第99—100页。

③ 谈演，白族民间对祭祀本主时的洞经音乐演奏、同时诵唱《太上玉清无极总真大洞仙经》时的音乐行为，称为"洞经音乐谈演"。

④ 据洞经乐师、掌板尹爷介绍。

⑤ 参见曹本冶、周凯模：《大理白族"祭本主"仪式音乐叙事》，载《中国仪式音乐研究·西南卷》，云南人民出版社，2003。

⑥ 白族信仰文化体现的"多元共融"思想，与后现代社会的"多元文化主义"，虽然似乎从社会历史和思想体系都相去甚远，但它从某种意义上却昭示了一种可能性，说明了人类的思维方式和观察世界的角度，经过历史的轮回绕了一大圈之后的"殊途同归"。

南诏时期[①]的云南王蒙归义[②]见邓赕王[③]之妻娇美绝伦,用计杀害了邓赕,而其妻白洁夫人誓死不从,宁抱夫灵位沉海。古籍云:“烈女之志,天地震撼。后人建白洁圣母祠于海边,香火不断。”[④]女神的历史故事不只是神话,它描述的正是女性世俗角色通过神话—膜拜仪式使之神圣化,从而达到“人神互换”之社会角色的提升。

本主女性神系的存在,与白族社会“母性文化”宗教遗迹有深沉渊源。中外驰名的剑川石宝山石窟,于宋代段氏大理国[⑤]时期开雕,是古代弘扬佛教密宗的五密坛场。“石窟”中被白族人称为“阿央白”的石雕,据学者考释,“这是人类母体生殖器的象征(女根),也是佛教密宗的莲华胎藏界的标志……《大日经》说:‘女是禅定,男是智能。’说明密宗对女性的尊重,也可知这石雕刻物与胎藏界的关系。”[⑥]白族地区的佛教受密教影响很深,这考释很说明白族信仰中尊崇女性的宗教根源。这渊源后来完全被民俗化,引领我们同去的向导如是说:

白族凡结婚后,许多人都要到这里来求子,有身孕的求产子平安,没有身孕的更要来。她们带上贡品、香油到此奉献,然后虔诚地边念祷词[⑦]边用香油涂拱“阿央白”,最后在“阿央白”中央凹纹部位(象征石雕女阴的阴道口处),用铜钱沾上香油深深地划一道,意求生产顺利、多子多孙及子孙平安。[⑧]

无论是佛教的界定或是民俗理念的解释都表明,白族重视女性地位。白族信仰中的“女性神系”与我们将要分析的“仪式女性角色”,都是这种理念或人化或神化的呼应和投射。

每年,白族有许多关于本主的节日,每个节日都有“祭本主”的仪式。笔者考察的“祭本主”仪式,由“迎神仪武”和“祭神仪式”构成。

一、“迎神仪式”中的女性仪式角色之地位

“迎神仪式”的功能是迎神、娱神。迎神队伍六百余人,沿途迎神乡亲数以万计,仪式过程始终充满欢腾气氛。

仪式由狮舞、虎舞、猴舞、花灯歌舞、白族对口词、花柳曲、霸王鞭舞以及锣鼓丝

① 南诏(公元748—902)。唐开元天宝年间,大理洱海地区出现六个大部落,史称“六诏”。唐王朝支持蒙舍诏灭其他五诏,建立了南诏国,建都于今大理。

② 蒙归义,蒙舍诏部落首领,其封号“云南王”由唐王朝所赐,他的地位居于南诏统一前的六诏之首。

③ 邓赕,六诏之一的邓赕诏部落首领,被蒙归义骗至蒙府烧死。

④ [明]玉笛山人:《淮城夜语》,《大理古佚书钞》,云南人民出版社,2001,第220页。

⑤ 段氏大理国,即段思平于公元937年建立的大理国。段氏是白族贵族首领,他将大理国都依然建在大理。

⑥ 摘自杨延福:《剑川石宝山考释》,云南民族出版社,1993,第127—128页。

⑦ 参见陆家瑞:《“阿央白”——白族“母性文化”符码》,载《民族艺术研究》,2003年第1期,第39—45页。

⑧ 根据周凯模1985年的采访记录。当时石宝山石窟经过“文革”后还未对外开放,是特地专为远道而去的上海音乐学院钱仁康教授一人开放参观,周凯模为陪同。

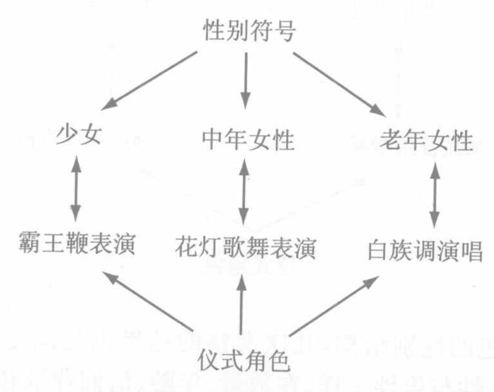
竹吹打等多种程式组成。全程沿途穿越 11 个村，每过一村，仪式队伍就在村中晒场上表演一轮歌舞程式。歌舞角色的编排有严格的性别区分，不同的性别角色承担不同的表演程式：

"迎神仪式"角色之性别与表演程式

角色性别	表演程式
青年男性	狮舞、虎舞和猴舞
中年女性	花灯歌舞
老年男性	对口词
老年女性	花柳曲、白族调
少女	霸王鞭舞
少年	锣鼓队
中老年男性	丝竹吹打

从多次现场观察，上述各程式表演的性别角色都固定不变。这就是说，性别对于表演角色所表达的相关程式来说，有其确定的象征意义。如男性青年角色的狮舞、虎舞和猴舞，是象征本主当年在缅甸建立卓越功勋班师回朝的历史画面；老年角色的白族调说唱，是重叙族群远古时的群居生活场景，等等。[①]重要的是，这些具有确定仪式象征意义的性别角色，事实上构成了表演程式中的"性别角色结构"。抽取掉男性角色之后，"女性角色结构"清晰地凸现出来：


"迎神仪式"的女性角色结构



可以看到，女性仪式角色结构，不同年龄的女性分别代表着不同仪式音声[②]意

① 据该仪式的主持人的介绍。

② "音声"，系指仪式中包括音乐在内的所有声响形式。在宗教仪式中，所有的声响往往有特定的象征意义。所以，研究仪式的声音现象不能只局限于音乐的声音。"音声"理论见曹本冶关于《仪式音乐研究的界定》(2000 年"中国音乐研究在新世纪的定位"国际学术研讨会发表)。

义表达：从视觉层面看，仪式程式“霸王鞭”、“花灯歌舞”和“白族调”表演，是风格各异的歌舞；从听觉层面想象，不同年龄角色所传达的音声：少女、成熟女性和老年女性是迥然不同的音声世界，在具体的仪式中，它们分别象征着仪式程式不同的传统文化意蕴(详见后解)。

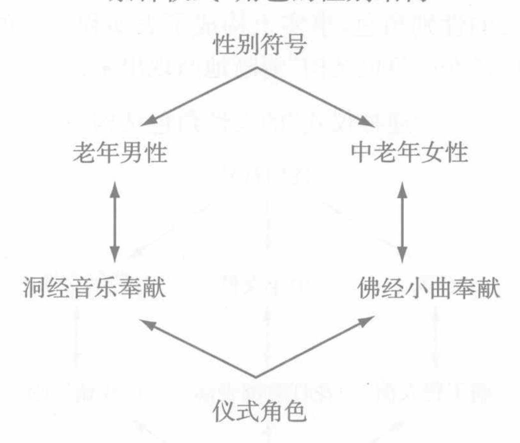
二、“祭神仪式”中的女性仪式角色之地位

“祭神仪式”，是在“本主庙”举行的祭典，音声内容含洞经乐师谈演道教经典《太上玉清无极总真大洞仙经》和由莲池会等女居士诵唱的佛经小曲。祭祀仪式的主持，分别是洞经会的掌板、上座师，及莲池会、弥陀会的经母[①]等。

“祭神仪式”与“迎神仪式”的娱神性质恰好相反。仪式在庙内进行，庄重肃穆。大殿正厅分组端坐着21位洞经乐师，全部男性。司乐分细乐部(丝竹乐)、武乐部(打击乐)；大殿的两侧厅，各有10余位莲池会、弥陀会的中老年女性，手持碰铃木鱼，安安静静分两排相对而坐。

祭神仪式开始，洞经乐师开始谈演洞经音乐(曲牌体结构的音乐)。两边的白族妇女，也开始用白族民间小调和白语诵唱佛曲。此刻的祭柜场景，仪式性别角色结构如下：

“祭神仪式”角色的性别结构



“祭神仪式”角色的性别结构，几次考察的结果也是固定的。值得注意的是，参与“祭神仪式”的女性与男性一样，在数量、年龄、信仰背景和仪式角色功能上，都具有基本同等的地位和规模。20世纪末的“祭本主仪式”中男女角色并存的性别结构关系，体现出典型的“性别认同”趋势。按性别理论的解释，这是在祭祀本主的仪式场景中，世俗的男人和女人，以“祭祀者”这共性角色消解了世俗性别划分、以神圣化方式相互认同的一种具有“神性”的性别结构方式。这就是仪式场景中特定

① 经母，白族民间女性佛教组织对首领的尊称。

文化身份的象征和概括。

二、仪式中的女性音乐行为

对于所有种类的音乐研究来说，社会性别作为一种分析的范畴和解释的焦点，越来越成为研究的中心。[①]仪式音乐的研究当然不例外。

从前述仪式角色的性别结构层面，我们已经了解到“祭本主仪式”中女性角色的重要地位。那女性的音乐行为又是怎样的？女性作为仪式性别符号的音乐行为，到底与仪式音乐的传统、传承和发展又有什么联系？由于篇幅有限，本文重点选择白族女性奉献的“霸王鞭舞”（少女）、“花灯歌舞”（中年女性）和“佛曲诵唱”（老年女性）三种不同年龄层次的音乐行为进行实例分析。这些分属不同年龄层次的女性仪式角色，由于年龄不同而使她们在仪式中的女性特征带上了不同的文化色彩。她们在仪式中的角色表演，从音乐风格到音乐行为都不同，各自象征着不同传统在仪式演化中的传承、转变和融合。

一、少女角色与霸王鞭舞

仪式中的霸王鞭舞由少女承担。白族霸王鞭舞本可既是男性也可是女性，但在大理地区，自古以来由女性表演。《大理县志》上有“竹枝词”道：“金钱鼓子霸王鞭，双手推敲背旋转，最是小姑歌调美，声声唱入有情天。”[②]方志叙说了古时民俗中少女表演霸王鞭舞的动人情景。笔者考察的村寨位于大理古城附近，果然，千年传统古风依旧，今天的村民们依然遵循祖辈方式，取少女角色表演仪式中的霸王鞭舞。

霸王鞭舞无唱曲，音声形式由锣鼓、霸王鞭敲击和口哨声呼应的节奏构成。伴奏的锣鼓队是四位少年，各司堂鼓、中锣、小锣和小镲。舞队由一个约17岁的年长女孩领队，她用响亮的哨音指挥舞队、锣鼓队行进。行进中，少女们长鞭挥舞，轻盈的身姿带着悦耳的铜铃叮当，一丝不苟地再现着“霸王鞭”传统艺术绝技：“霸王鞭者……手握竿之中而拍其上下节，拍手承以臂，拍足承以踵，拍头承以颈，拍腰承以股，俯仰屈伸，辗转反侧，无不中节，亦绝技也”。[③]这绝技，既展示了女性青年角色在仪式中的程式功能；同时，少女本身已代表了一种艺术符号，她们完整地保存了白族传统特定的民俗文化信息（表演的、音响的和性别的），成为仪式中同时承载着信仰和艺术双重文化象征的符号载体。

---

① Cook, Susan C, and McCartney, Andra, “Gender and Sexuality”, *The Garland Encyclopedia of World Music*, 1th ed, New York and London: 2001.

② 大理县志办编：《大理县志》（内部资料），1995。

③ 方国瑜主编，徐文德等纂录校订：《云南史料丛刊》，云南大学出版社，1998。

二、中年女性角色与花灯歌舞

表演花灯歌舞的是白族成年女性。她们身着节日盛装，头带鲜花，手持红绸扇和绸帕，时而纵横穿插、时而绕圈旋转，边歌边舞。这歌舞在当代称"花灯歌舞"，但对照史籍则发现，它也许是昔日女巫"跳神舞"的变体，因为，"迎神仪式"本就是传统仪式的现代变体.有又献为据：

每年一会，巫师们是主要导演者，他们既是本主的弟子和祭师，又是唱神曲、跳神舞、演奏音乐的主角。男女巫师敲着锣鼓，伴以唢呐、笛子等乐器。边跳边表演着"霸王鞭"、"双飞燕"、"花柳曲"等歌舞。歌舞队长达十余里……一般的女巫，都是风流多姿、体态妖娆、歌喉清腕动人、手腕灵活的成年女子，她们手甩雪白的毛巾，边舞边唱神曲……①

显然，以文献记述对照今天的仪式表演，传统"巫舞神曲"的情景，正是今天"花灯歌舞"的音乐、身段和乐舞程式之渊源。而且，当代迎本主仪式活动与古籍记载一样，手甩绸巾的成年女性表演，也是在行进途中的穿村表演。据笔者多次观察，一般是在仪式队伍进庙出庙、或进村出村时表演。跳花灯的女子，只要一听见前面的狮舞虎舞锣鼓丝竹一响，就开始扭动腰肢，边甩绸巾边摇绸扇，即刻翩然起舞……

作为仪式角色的中年女性，从女巫角色转化为世俗女性角色，将巫舞发展成大众化的民间乐舞，通过仪式角色及其行为意义的代代演化，"巫文化功能"的信息在绵长的历史长河中"改头换面"，古老信仰的传统，在女性角色符号的演变下传承、发展着……仪式中成年女性音乐行为的性别符号意义，事实上是白族民间信仰历史之演化的直观解释。

三、老年女性角色与佛曲诵唱

云南的佛教有几大宗派，与本主信仰渊源深厚的是密教。"祭本主仪式"上诵唱佛曲的老年女性身份与密教有密切的承袭关系。

云南的密教来自印度，民间称其为"阿吒力"，其仪轨法术与白族巫教异曲同工，因此备受先民欢迎。南诏、大理国时，统治者极为重视阿吒力教安邦定国的作用，官员多从僧人中选取，上层人士皆皈依阿吒力教。宋以后，儒佛二教相互渗透，佛教得儒教而广，儒教得佛教而深，二者互为消长、互相依存。阿吒力僧人读《金刚经》，也读儒书；设坛讲经，亦讲三纲五常。故民间又称阿吒力僧为"儒僧"。元统一中国后汉传佛教各教派陆续人云南，阿吒力教渐受强大的汉传佛教排挤。中华人民共和国建立后，阿吒力教在城区中影响渐消，但在农村仍有普遍信众。农村的阿吒力僧主要功能是指导老年妇女念佛，并兼任民间信仰组织"莲池会"等会的坛主，

---

① 转引自杨宪典：《大理白族本主崇拜研究》，载杨政业主编《本主文化论》，大理文化局新闻出版署(内部刊印)，2000，第31—32页。

在重要宗教节日中主持佛事活动。①

笔者考察的白族村，这样的佛事组织有两个：莲池会和弥陀会。与上述历史研究结论相合，她们正是阿吒力教在民间的演变，每会有自己的经母（即坛主）。笔者在考察中见到，"莲池会"等会的坛主及成员，依然如文献所说还是其中的重要角色：经母除在整个仪式期间为所有捐献功德、叩拜本主的人执鱼诵经以外，还要带领莲池会、弥陀会妇女，在本主大殿的左右侧厅诵唱佛经，与洞经乐谈演共祭本主。笔者后来去过多次，但第一次给我留下的印象最为深刻：

他们在"端午节"祭本主非常有趣：厅堂正中，洞经乐师们在庄严肃穆地"谈演"洞经，两侧却是清一色的白族中老年妇女在摇铃执鱼诵唱佛经，佛经一律用白族语、白族民间小调诵唱。小调与悠长优雅、文人风格的洞经乐旋律形成鲜明对照。他们各奏各的、各诵各的，各自垂目低眉似乎互不相干，任凭喃喃有词、念经似的白族佛曲，和古雅悠扬的洞经音乐杂交成奇妙的"现代祭祀音乐"的交响……②

用白语、白族小调诵唱的佛经，是佛教经文及其诵唱方式本土化、民族化的生动实例。这个考察，既验证了莲池会的坛主及其成员，依然以佛教身份在本主仪式中扮演着重要角色的事实，也阐明了仪式中老年女性的角色符号及其音乐行为，与人类宗教历史深沉的渊源。"莲池会"等白族教会，作为远古异域佛门的当代载体，融合少数民族信仰，逐步本土化为一种新型宗教团体。如此的信仰文化变迁，使本主仪式中老年女性角色的音乐行为，在外来宗教民族化、本土化的过程中，融合成表达"多元宗教身份"的复合信仰文化符号。

结语：女性音乐角色与性别符号象征

上述分析表明，仪式中的女性角色，在仪式中的音乐行为是具有特定的符号意义的。这些符号意义，在深层次上展示着女性的不同角色：世俗角色和仪式（神性）角色在世俗与宗教、远古传统与现代仪式中进行着不断转换的角色互动关系。

对于女性的生命本体来说，任何社会角色之转换都是自然过渡，它们在女性精神世界中是和谐统一的。③这种在各种生存角色中进退自如、浑然天成的本性，是

---

① 杨学政：《云南宗教史》，云南人民出版社，1999，第 4 页。

② 摘自笔者 1998 年的考察日志。

③ 当然，在 Emile Durkheim 的研究中，他的观点正好相反，他认为，神圣观念随时随地都是与世俗观念相分离的，人们已经在两者之间划出了一条逻辑界限，所以心灵会断然拒绝将这两种事物混为一谈，甚至不允许在两者之间建立联系……（See：Email Durkheim. *The Elementary Forms of the Religious Life：A Study in Religious Sociology*，1915）。这理论与中国民间信仰的事实是相悖的。其原因，可能是不同种族、不同地域的宗教信仰各有特色，或许，这也正好说明，男性研究宗教信仰的观察角度和女性（如水镜君、玛丽亚·绍亚克、何其敏、周凯模等）对信仰的感知恰好相反。

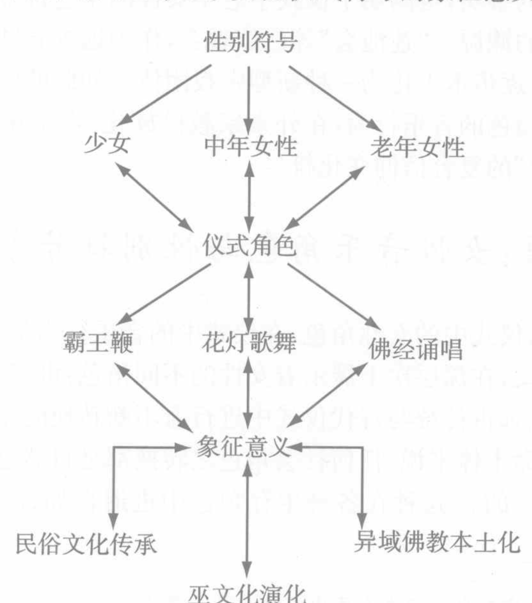
女性作为一种性别文化符号能够在文化演进中发挥其特殊功能的优势。①

本主仪式中的女性角色，通过"霸王鞭舞"、"花灯歌舞"和"佛曲诵唱"等仪式音乐行为，不仅充分展演了远古民俗、巫风和异域佛门逐渐本土化的既世俗、又神秘的演化历史；而且女性音乐角色与宗教中"女性崇拜"的深沉关系，也将促使人们进一步思考人类信仰历史的源头，为女性的"民间信仰文化创造"作用提供了一些鲜活的史实。

在这里特别要说的是，将女性仪式角色的音乐行为放置于性别研究视野之中，还能够注意到民间仪式音乐行为、音乐场景中关于"性别建构"或"性别认同"等文化特质。这些特质，过去常被宗教观念、信仰理论、仪式音乐等层面的研究遮蔽着。性别结构、性别认同特质的探究，或许可以深化仪式音乐研究，或许可以更为理性地、平等地站在男人和女人、世俗与宗教角色互补之立场，去研究相对完整的信仰历史或对信仰历史进行更为完整的研究。②

总之，作为仪式音乐的性别研究，白族民间仪式中的女性角色、音乐行为及文化象征意义，是个值得注意的文本：

白族"祭本主仪式"女性仪式符号的象征意义



(原载《音乐艺术》，2005 年第 1 期)

① 而这作用，是我们的历史研究和文化研究常常有意无意忽视的，尤其是对边缘少数民族女性文化的研究，更容易产生如此的误区。

② 参考李小江等：《历史、史学和性别》，江苏人民出版社，2002。

论仪式音乐的系统结构及在传统音乐中的核心地位

杨民康

仪式音乐是近年来传统音乐研究领域里讨论颇为热烈的一个议题。但是，对于仪式音乐与传统音乐之间究竟存在何种关系，至今甚少有人作为专题予以讨论或涉及。笔者认为，若欲解决这个问题至少应该经过两个基本步骤：首先，应该从宏观与微观的不同角度廓清仪式音乐本身具有的文化性质和特征；其次，再将仪式音乐与传统音乐两个概念加以比较，从系统、结构和功能等不同层次对二者之间的关系进行讨论分析。上述工作都围绕本论文研究的两个基本目的：一个是去思考若带上仪式音乐的观念看，传统音乐究竟是怎样的面目？另一个则是通过对传统音乐生态环境的考察而反过来认识仪式音乐自己？笔者曾经在另文中，对于怎样从宏观概念上把握仪式音乐的问题，从“信仰体系、仪式与仪式音乐之间关系”的角度予以论述①。本论文拟在此基础上，对现今中国仪式音乐研究中已经使用、并证明行之有效的一些研究观念和方法加以整合，试图进一步解释仪式音乐的形成特征及其在中国传统音乐文化中的地位和作用。

一、关于仪式音乐界定及其与传统音乐之间关系的讨论

一、关于仪式音乐概念的讨论

仪式音乐研究作为一个学科领域，是在仪式学(Ritology)和民族音乐学的交

---

① 杨民康：《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐》(第一章)，宗教文化出版社，2003。

叉影响下发展起来的。仪式学是一门在传统宗教学和文化人类学基础上发展起来的新兴学科,“仪式研究”(Ritual Studies)作为一个名词,1977年在一个美国宗教学术年会中举行的首届“仪式研讨会”上才初次使用。[①]自此以后,以仪式音乐为专题的研究,在中外民族音乐学界逐渐发展起来,而中国学者对仪式音乐的研究,则是其中异常引人注目的一个部分。在此类研究中,关于仪式音乐研究的理论方法的探讨,以往较多集中在对仪式音乐的“音声”、“音乐声响与非音乐声响”、“音乐性与语言性”等概念[②]和具体分析手段(如“固定因素与非固定因素”[③])上。而在最近两三年来,则有学者开始注意在将上述观念加以整合的基础上,根据“音声”现象与其文化语境之间结合的关系,提出有关仪式音乐的较完整定义。其中较有代表性的两个例子,一个是香港学者曹本冶提出的一种以“信仰体系、仪式与仪式音乐”表述仪式音乐内外部关系的框架模式,其内容是:信仰体系呈现出一个民族对天、地、人、社会三者互动关系的认知模式,仪式是信仰体系外向行为的展现,其演释过程自始至终包含了“音声”,而“音声”便是仪式深层意义及灵验性体现的重要媒介。曹文还在此基础上论述了三对概念:(1)根据“近——远”两极变量思维,把分布于“音乐性”和“语言性”两极的各种仪式音乐与非音乐的声音都纳入“音声环境”的有机组合之中,并且用“核心、中间、表面”三个层次去理解仪式音乐的属性;(2)根据“内——外”两极变量思维,亦即人类学的“局内—局外”观念去认识仪式和信仰体系中的角色和意义内涵;(3)根据“定——活”两极变量思维,亦即固定因素与非固定因素的结构原则去考察各种仪式音乐研究对象的内外部关系。[④]而后,北京学者薛艺兵在其论文里更试图提出较完整而具体的仪式音乐概念界定。他认为在音乐的物质基础、物理特性,形态样式、艺术效应、社会价值和文化归属六个属性层中,后三个属性层次,特别是社会价值和文化归属两个层次乃界定仪式音乐的主要依据。该文还在最后提及“仪式音境”(Ritual Soundscape)、“音声”与“仪式音乐”等概念之间的关系问题。最后在此基础上提出了其有关仪式音乐的概念界定。[⑤]

笔者认为,在以往中国传统音乐学界甚少有人试图对仪式音乐提出过明确、完

---

① Grimes, Ronald L, *Beginnings in Ritual Studies*, Washington, D.C.: University press of America, 1982, p. xi.

② 曹本冶:《上海白云观施食科仪音乐研究》,新文丰出版公司,1997。张鸿懿:《试谈仪式音乐的研究方法》,提交香港“中国传统仪式音乐研讨会”论文,1997。Yung, Bell, “The Nature of Chinese Ritual Sound”, *Harmony and Counterpoint: Ritual Music in Chinese Context*. Edited by Bell Yung, Evelyn S. Rawaki, and Rubie S. Watson. Stanford, California: Stanford University Press, 1996.

③ 曹本冶:《上海白云观施食科仪音乐研究》,新文丰出版公司,1997。

④ 曹本冶:《仪式音乐研究的理论定位及方法》,载《“中国音乐研究在新世纪的定位”国际研讨会论文集》,人民音乐出版社,2002。

⑤ 薛艺兵:《仪式音乐的概念界定》,载《中央音乐学院学报》,2003年第1期。

整定义的情况下，上述学者提出的论点无疑有其非常积极的意义。其中，曹氏理论框架是在吸收了宗教学、仪式学和民族音乐学诸学科范畴的仪式理论要素、并结合其多年来的研究实践经验基础上形成的，对于仪式音乐具有的特殊性文化意义作了较好的归纳。薛氏定义与此略有不同。从它所归纳的六个基本属性层次及定义本身来看，都包含了一种欲从传统音乐的同一性（共性）角度去对仪式音乐加以解释的趋向。应该说，上述两种定义对于准确地解释仪式音乐自身的特性来说，可以起到一种互补的作用。

二、关于仪式音乐与传统音乐之间关系的讨论

吕骥曾于1948年首次对中国民间音乐的基本范围作了较完整的界定，其中共列入民间劳动音乐、民间歌曲音乐、民间说唱音乐、民间戏剧音乐、民间风俗音乐、民间舞蹈音乐、民间宗教音乐和民间器乐音乐8种基本类型。①20世纪60年代，中央音乐学院中国音乐研究所《民族音乐概论》(1964)一书重新提出了将民族音乐按民歌与古代歌曲、歌舞与舞蹈音乐、说唱音乐、戏曲音乐和民族器乐五大类划分和认识的设想。值得注意的是，其中已将吕骥20年前即加以重视的宗教音乐排除在“民族音乐”的分类之外。之所以这样做，也许会有关于体裁归类方面的考虑（如宗教音乐、风俗音乐等同“五大类”不在一个类项层级），此外也可能还存在着宗教音乐在当时尚被视为禁区的复杂历史和社会原因。

近年曾有学者指出，1980年以来我国民族音乐学界发生了一种表现在音乐分类思维上的转型现象，即从以往以艺术形态为标准的民间音乐五大类分类思维向以社会文化为标准的传统音乐文化阶层分类思维的转变。②例如，王耀华等提出中国传统音乐可分为民间音乐、文人音乐、宫廷音乐和宗教音乐四类。③此分类法的优点是比较其他分类法来说，可从一种纵向叠置的社会角度，用民间音乐、文人音乐、宫廷音乐和宗教音乐四个“大筐”，以一种易于明确表述的方式，较全面地囊括了所有具共时性和历时性特征的传统音乐内容。此外，笔者亦曾针对上述分类法中存在的，对于传统音乐分布的共时性特点的描述不够明晰的缺陷，提出了中国传统音乐中，分别从横切面——民族文化的多元化与纵剖面——社会文化的分层化两种相互交叉的角度，体现出某种“多元分层一体化格局”特征的观点。④在此进一步考察上述传统音乐“四分法”、可以看出其中尚有一项难以自圆其说之处，即当它把宗教音乐与另外三种阶层化类型加以并置时，也由此而产生了分类体系的类项

---

① 吕骥:《中国民间音乐研究提纲》,音乐出版社,1948。

② 伍国栋:《20世纪中国民族音乐学理论研究学术思想的转型》,载《音乐研究》,2001年第1期。

③ 王耀华:《中国传统音乐概论》,福建教育出版社,2000,第4—49页。

④ 杨民康:《中国民间歌舞音乐》,人民音乐出版社,1996,第10页。

层次不相容的矛盾。换言之，若提出了宗教音乐的"类"的概念，其相对平行的"类"概念应是"世俗音乐"，民间音乐、文人音乐和宫廷音乐等另外3种传统音乐项(层次)都隶属后者。可作为参照的是，薛艺兵曾提出另一种关于传统音乐结构层次的设想，他将传统音乐分为上层——宫廷、官府的音乐；中层——文人、绅士的音乐和底层——农民、市民的音乐三个文化层，僧人、道士的音乐(即宗教音乐)则是介于上层文化和底层文化之间的中层文化，或传自宫廷，而又用之于社会各阶层，故杂糅各系而兼备雅俗。[①]比较前一种分类，薛氏的设想显然考虑到了其类项不相容的不适之处，把宫廷、文人和民间三类音乐置于上、中、下三个基本层次，这是非常准确而有见地的。然而，此分类又人为地将宗教音乐(即狭义的仪式音乐)颇为勉强地塞于中层位置，无可避免地流露出其在分类设想上的另一种尴尬和矛盾的心情，以致也难以完全自圆其说。

综上所述，中国音乐学术界历来关于仪式音乐(或宗教音乐)与传统音乐之间关系的论述，较多集中在分类方式和概念界定层面，而且不乏对其学术框架的精心构建和较深刻的理论性见解。但在二者之间文化性质的异同及其互相间的系统、结构、功能等关系问题上，显然还缺少较完整、深入的全面分析和综合性的理论归纳，本论文则意欲对此问题做进一步的讨论。

二、系统的要素——仪式音乐的特殊性与同一性

一、以信仰体系为核心——仪式音乐的特殊性含义

仪式音乐的特殊性与同一性，亦即在传统音乐文化中，仪式音乐相对于其他音乐类型而存在的个性和共性。在仪式音乐活动中，信仰体系、仪式(或仪式行为)与仪式音乐结成一种特殊的亲缘关系，其中信仰体系(属"形而上"层状)为最重要的识别因素，它使仪式音乐具有了区别于其他传统音乐类型的特殊性含义，并因此建立起了自己在传统音乐中具有的核心地位。换言之，如果一种传统音乐表演活动，在显现出仪式音乐行为模式外观的同时，还拥有并显露出相应的文化信仰(宗教观、宇宙观或文化价值观)内涵，那就属于某种典型的传统仪式音乐的范畴。

在宗教学领域里，杜尔凯姆(Emile Durkheim，又译为涂尔干)早在本世纪初即提出一种观点，认为"所有宗教现象在本质上可以归结为两个基本的范畴：信仰和仪式。前者属于主张和见解，并存在于许多表象之中，后者则是明确的行为模式。这是把所有的现象区分为两大类的根本区别"。[②]而在当代人类学者看来，信仰属

---

① 薛艺兵：《仪式音乐的概念界定》，载《中央音乐学院学报》，2003年第1期。

② Durkheim, Emile, *The Elementary Forms of Relligious Life*. , originally published in France Vision, Paris: E. Alcan, 1995[1912], p. 61.

于观念范畴,其核心组成部分是宇宙观。宇宙观是一个民族对于其所处之生态环境的组成、运作动力以及人在这环境中的角色、地位及互动关系的认知。①仪式属于行为范畴,是信仰认知模式的外向展现,在特定场合和时间、按特定方式和程序、由特定执仪人员执行,为特定群体举行的行为活动。②

在狭义地理解仪式性质的情况下,吉尔兹(Clifford GeeItz)、端纳(Victor Tumer)等人类学者对仪式中具象征性的、明晰宗教或文化意义较感兴趣,认为仪式行为被赋予了文化性的宏大宇宙观和具有说服力和情感能量的价值观,因而与进入一个真实群体的个体参与者相统一。对仪式持有狭义的解释立场和偏重于"上位的"认识角度促使这类学者认为,部份仪式类型不同程度地包含着于思想意识和文化概念层面的宗教信仰内容,信仰体系便是其中最重要的方面,这种现实促使他们的研究理念更偏向于仪式中的宗教信仰内容。

仪式音乐因其占据了文化信仰和世界观的理性高度和在传统音乐中处于核心地位,而在仪式观念、活动方式和行为规范等方面,对其他传统音乐活动起到某种典范作用。瑞斯曾引用华莱士(Wallace)提出一种较重信仰成分的功能分类方法以控制非人类自然现象为目的的技术性仪式、以影响人自身为目的的治病或其他非祀神仪式、以直接控制群体和价值观为目的的观念性仪式、以解决隐私障碍和维护个体利益为目的的拯救仪式和解决社会障碍和身份危机的复兴(再生)仪式(如千禧年运动)等。在上述分类中,大部分仪式内容须借助于具有超自然能力的宗教信仰手段,若按这类划分方式,在中国传统仪式文化里,符合此类行为规范或文化准则的事项,可主要锁定在与宗教(人为宗教与自然宗教)相关的崇拜仪式(liturgy),亦即礼拜、祈祷、冥想、布施、讲经和其他宗教活动中的仪式内容上(中国学者有关仪式音乐的研究,也较多是集中在这一领域之内)。此外,其他一些仪式类型(如观念性仪式)虽然较少含有宗教信仰因素,但同时也可能含有政治性的或社会性的信仰因素。从吉尔兹所言"信仰的核心部分是宇宙观"以及各种政治的、社会的和文化的观念也常常涉及信仰内容来看,除宗教意义的解释外,对于某种仪式音乐的深层文化意义进行探讨,也应该具有某种"文化信仰研究"的性质。如此说来,在中国传统音乐里,除了与佛教、道教、伊斯兰教、基督教和各种民间宗教信仰有关的仪式及仪式音乐可包括在内以外,凡涉及世界观乃至文化观范畴,同政治、社会和文化信仰相关的种种传统仪式音乐内容,都可以按远近亲疏关系被纳入到仪式音乐的信仰体系里来。因此,笔者欲从中国仪式音乐的特殊性角度,将其基本范畴

---

① Keessing, Roger M., *Cultural Anthropology*, New York: Holt Rinehart and Winston, 1981, p. 509.

② 曹本冶:《仪式音乐研究的理论定位及方法》,载《"中国音乐研究在新世纪的定位"国际研讨会论文集》,人民音乐出版社,2001。

相对宽泛地界定为下述几类：(1)宗教仪式类——寺庙仪式音乐；(2)宫廷和官方祭仪类；(3)民间仪式类——诞生、成年、婚、丧诸人生仪礼音乐和民间自然宗教仪式音乐；(4)文人祭仪类——祭孔音乐等。

二、以仪式行为做纽带——仪式音乐的同一性含义

1. 仪式音乐与传统音乐的同一性标准

仪式音乐作为隶属于传统音乐的一个基本类型，必然在存在其特殊性的同时，也与其他传统音乐类型之间有着彼此相统一的共性因素。与仪式音乐特殊性据有的观念层面，亦即"形而上"层面的标准有所不同，其同一性标准更多是建立在仪式行为、音乐表演和音乐艺术形式等具体文化形态基础之上。

关于仪式音乐同一性的认识，可以分别从仪式音乐文化形态和传统音乐文化形态两个方面加以判定。

2. 从仪式音乐文化形态标准看仪式音乐的同一性

仪式音乐文化形态标准的设定，从总体上看，主要是以民族音乐学学者立场及相应的仪式音乐认知观念为依据，并起始于人类学最先关注的仪式体态行为这个特殊性视角或出发点。

如前所述，仪式行为(或体态行为)是仪式文化的两翼之一。以往的宗教学者往往从仪式(或仪式音乐)具有的特殊性角度出发，较为强调仪式与神话和宗教信仰体系的关系，而易于忽略对于仪式本身的研究。受到上述一类观念的影响，在一般人的印象里，仪式或仪式音乐也总是同宗教信仰联系在一起，或者仪式一般属于宗教文化现象范畴。但在某些当代仪式学者看来，这种解释并不准确。首先，他们看来，并非所有仪式或者仪式性行为都是宗教性的，或都含有宗教信仰的内容。其次，即使在最强调仪式的宗教信仰意义的学者看来，宗教信仰作为某种"归属型"(model of，以抽象的理论或图表体现的概念模型)文化因素，与着重仪式行为的"对象型"(model for，上述模型的实践层面或真实状态)①因素彼此之间也有互动和影响。

关于仪式的"归属型"和"对象型"两种模式，可以采用仪式学者瑞斯(EvenM. Zuesse)的一句话来简单概括："仪式是处在典型范式和真实关系(paradigmatic

---

① 吉尔兹曾说："人们去接受为宗教观所依附的权威的行为乃从仪式里体现出来，并以仪式自身的法则为本原。依靠一组独立的象征符号，引发一组情态(moods)和动机(motivations)(一种文化精神)，确定一种宇宙秩序的定义(一种宇宙观)，这种表演造成了宗教信仰样式的'对象性'模型(models for)和'归属性'模型(models of)仅仅在互相间转换。"(Geertz1973：118)仪式学者格雷姆斯则解释说："一种仪式的刚性(hard)的定义，是一个具已知特性的仪式的模式(model of)，一种柔性(soft)的定义则是一个意在关注什么是仪式中未知关系的模式(model for)。刚性定义企图去确立一幅清楚的图象。柔性定义则以考察和联接其相邻领域为目的。"(Crimes1982：55)有关的具体解释，可参看另文。(杨民康 2003：第一章)

forms and relationships of reality)中的具意象性的体态约定”。[1]这里，所谓的“典型范式和真实关系”，即包含了吉尔兹所言的归属型和对象型两种模型具有的基本关系在内，是从“仪式行为”的角度对“对象性”与“归属性”这一对模式所做的较佳解释。与此相应，民族音乐学家梅里安姆提出了民族音乐学“涉及三种分析层面上的研究——关于音乐的概念，与音乐相关的行为和音乐的音声本身……没有与音乐相关的概念，行为就无从发生；没有行为，音乐声音也就不可能产生”。[2]若对之加以比较，则可以看到对于一个仪式音乐研究的实践者(而非缔理论家)来说，所谓的“典型范式”(亦即“归属型”模式)相当于“观念”层次，而“真实关系”则可用来说明“行为”层次，从“音乐”角度设立的音乐形态或体裁标准则更多从属于“音声”层次。这是民族音乐学家从自身学科的特点而引申出来的，有别于一般人类学或仪式学的两个基本研究对象因素(“观念与行为”或“信仰和仪式”)的第三个研究对象因素。在民族音乐学领域，应该说这样的研究更偏向于较注重实践的音乐民族志的层面。[3]由此可以看出，较看重实践性研究的仪式学或音乐民族志学者比起前述一类宗教学学者来说，又更专注于仪式中蕴含的所谓“体态行为”特征方面，并且二者分别侧重于“无言交往方式”和“有声交流方式”(为仪式音乐学者所重)等互补的研究角度。

除此而外，还有一类学者进而更为强调“仪式行为”相对于其他因素具有的独立作用，在他们看来：仪式适用于所有“由文化所定义的行为的组合”。这种人类行为的象征性标准，包含了清晰程度不一的宗教性的、社会性的或其他的文化内容。[4]瑞斯进一步认为：这种解释“适用于更多含混的情况”，“对利奇来说，此类行为被看作一种社会集团的形式或一个信息代码，并且在其‘语法’术语中被加以分析。仪式被看作一个认识的类型。”在上述学者眼中，一方面，并非所有仪式行为都是宗教性的，或都含有宗教信仰的内容；另一方面，仪式是“在规律性和可预知方式中重复的行为，在宗教和世俗背景中，此规律性和可预知性服务于多种可以抽象的意图。”

在以上论述中，学者们以“规律性和可预知方式中重复的行为”作为界定仪式

---

① Zuesse, Even M,“Ritual”, *The Encyclopedia of Religion*. New York: Macmillan publishing Company, 1987, vol. 12.

② Merriam, Alan P., *The Anthropology of Music*, North Western University Press, 1964, pp. 32—33.

③ 美国民族音乐学家西格(Anthony Seeger)也在《音乐民族志的风格》一文里提出：“音乐民族志与音乐人类学有很大的区别。音乐人类学是应用一套特殊的理论，去解释人类行为和音乐发展历史；而音乐民族志则是如实记录对人群音乐的认识，它不需要任何理论的演绎，而只需要假定对音乐进行描写是可能的和值得的。”(Seeger: 1991)

④ Foresman Leach, Edmund R., *Ritual International Encyclopedia of the social Science*, ed. 1968, p. 524.

的标准,不仅使仪式行为带上了较强的普遍性,而且还考虑将其纳入"宗教和世俗背景"中,去考察其"多种可以抽象的意图"。在这类学者心目中,从人体运动学角度看,仪式无异于一种作为某种惯俗(即文化传统)存在的"无言交往方式",[①]可说这是迄今对仪式所做的最为宽泛的定义之一。而且,相关本论文主旨的一个重要点,是它虽然在这里讨论的是表面上看同"有声的音乐"最不相干的"无言的"内容话题,但它所揭示的上述理论特点和相关行为准则,却是能够让我们将某一类音乐同另一些音乐类型以"仪式音乐"区别开来的主要客观依据。

同样基于以上目的,格雷姆斯意欲从自然分类的角度,将仪式划分为六类:仪式化(ritualization)、惯俗(decorum)、仪礼(seremony)、崇拜仪式(liturgy)、巫术(magic)和大型庆典(selebration)。与前述一种功能分类的情况相比,这种分类方式里包括的"惯俗"、"大型庆典"乃至"仪式化"等十分中性化的描述方式,都把是否具有宗教性或信仰特性抛于一边。这是因为在仪式学者看来,由于并非所有仪式性行为都是宗教性的,或都含有宗教信仰的内容,以致若要归纳众多仪式性行为类型的共性特点,就必须暂时抛开仅为部份仪式类型所重的形而上层面,后者即包含信仰体系在内的思想意识和文化概念等因素。然而,有必要强调的是,无论我们怎样证明仪式或仪式音乐其实有着比宗教性含义更广的,以体态行为为标志的"仪式化"概念和界定标准,但至少在目前人们对自然界仅存在有限认识的情况下,一种被认为是仪式最初形成的来源和动力的,人们面临某种超自然能力或现象而产生的崇拜情绪,仍然是大多数仪式活动的重要内容之一。这也是我们要着重分析仪式音乐所带有的信仰特征,并把它看作是仪式或仪式音乐的特殊个性因素的一个重要原因。

3. 从传统音乐文化形态标准看仪式音乐的同一性

与前述标准不同,所谓传统音乐文化形态标准,可以说来源于一种在一般音乐文化和传统文化二者结合的学者立场及与此相应的传统音乐认知观念。以此音乐文化标准来观察仪式音乐,也起始于某种具有同一性的视角或出发点。颇有兴味的是,与前述一类专注"无言的交往方式"的研究相对,这里人们要去探讨的却是仪式作为"有声的交往方式"这另一种面相。

笔者认为,前述薛艺兵关于仪式音乐的定义,可以说已经从这类传统音乐文化形态标准方面对仪式音乐的同一性作出了基本的限定。在薛氏提出的有关音乐的物质基础、物理特性、形态样式、艺术效应、社会价值和文化归属六个属性层中,将后三个属性层次,特别是社会价值和文化归属两个层次作为界定仪式音乐的主要依据。并在相关定义里,对此观念作了进一步的阐述:

仪式音乐是在形式和风格上与特定仪式的环境、情绪、目的相吻合的,可对仪

① 覃光广:《文化学辞典》,中央民族学院出版社,1988,第254页。

式参与者产生生理和心理效应的音乐。仪式音乐形成于特定的社会及其文化传统,并依存、归属和受制于其社会和文化传统。仪式环境中的各种声音都可能具有“音乐”的属性而成为仪式音乐研究的对象。①

从此定义看来,前半部分可以说是对其“六个属性层”概念的进一步阐述,但其中尚未对上述仪式音乐中同信仰体系有关的特殊性因素加以解释。以致若将其应用于其他任何一项“传统音乐表演”或“传统音乐活动”都是适用的,而非仅仅针对并适用于“仪式音乐”。所以笔者认为,该定义所提出的观点涉及了仪式音乐作为传统音乐具有的艺术形态共性标准的一面,而未顾及其因与宗教文化相关而具有的独特个性(或特殊性)和作为文化形态共性标准的仪式行为等另外两个方面。至于其定义中的最后一句话:“仪式环境中的各种声音都可能具有‘音乐’的属性而成为仪式音乐研究的对象”,可说不仅涉及到在某种特定场合表演的传统音乐(而非仅只是仪式音乐)与非音乐因素之间的关系,而且还从中体现了现代民族音乐学“把音乐作为文化来研究”,而非作为某种纯音乐(或艺术音乐)加以看待的基本观念。然而,这样的观念也同样是各种传统音乐类型共有的特征,而非仪式音乐所独有。因此,笔者倾向于把这类观点看作是可用于说明仪式音乐与传统音乐之间具有同一性因素的一个例证,而非对仪式音乐概念所做的完整的或唯一的解释。

总之,仪式音乐的特殊性和同一性是人们去界定其学科概念和讨论其与传统音乐之间关系的不可缺少的两个方面。就后者而言,仪式音乐因其特殊性而决定了其在传统音乐中具有的核心地位和典范作用,通过同一性因素展现了其与别的传统音乐类型之间共有的文化和艺术基质,并由此为我们去解释不同传统音乐要素之间的结构关系和功能性需求建立了一个必要的平台。

三、系统的层次与类型
——作为子系统存在的仪式音乐文化丛

一、以仪式音乐为中枢的传统音乐文化系统

本论文欲进行探讨的一个问题是,若带上仪式音乐研究的观念看,传统音乐究竟是怎样的面目?若我们持一种相对以往的较新的解释,仪式音乐研究所涉及的内容范畴已经不再仅仅局限于宗教音乐或寺庙音乐,而是涉及了宗教的与世俗的不同文化领域,以及仪式音乐在传统文化乃至古今文化中的地位和作用;若论其表现形式,已不再仅是指一种静态的或单一平面的文化事象,而是指一种动态的、发展的、立体多棱的表演过程或文化活动过程。因此,在进行仪式音乐及其与传统音

① 薛艺兵:《仪式音乐的概念界定》,载《中央音乐学院学报》,2003年第1期。

乐关系的研究时，有必要同时兼顾仪式音乐的特殊性(信仰或世界观层面)与同一性(行为和具体文化层面)标准，将仪式音乐看作是由信仰体系、仪式(行为)与仪式音乐三者(缺一不可)构成的整体。应该看到它不仅在传统音乐系统中具有子系统和核心地位，具有将信仰体系(为传统宗教学所重)和仪式行为(为仪式学和民族音乐学所重)两个层次加以贯通的作用；而且与其他传统音乐因素结成某种"核心—中介—外围"环链特征，其中贯穿了传统音乐由内(隐层)向外(显层)展示的表演活动过程。同时，根据仪式(含仪式音乐)与别的文化因素之间关系的区分，在传统文化中形成中心与边缘、主体与次要等不同的二元结构关系。

根据上述较为宽泛的仪式定义及相关标准，我们可以在各种典型的宗教崇拜仪式之外，还将目前我国各民族民间节日庆典中与之有关的，同时也具备了"规律性和可预知方式中重复的行为"特征的各种传统音乐表演也纳入到仪式音乐文化的广义系统。但是，这种考虑绝不是意味着可以简单地将这些表演因素"一锅烩"，而应该借助于"系统、结构、功能"的分析方法对之加以整合和梳理。

二、仪式音乐文化丛系统的基本类型及其内部构成

若将中国传统音乐视为以仪式音乐为核心的社会音乐文化系统，则其中又存在下述两种基本类型：一种是以综合了人为宗教与世俗(上位)文化中的仪式音乐为主导运转的传统音乐文化系统，例如汉、满、蒙古、藏、傣等民族古代的传统社会音乐，这种类型本身又可再分为偏重于宗教性仪式和世俗性仪式的两种类型；另一种是以民间宗教(或民间信仰)及世俗的民间仪式或人生仪礼仪式音乐为核心的传统音乐文化系统，上述几个民族之外，大部分中国少数民族(南方少数民族为主)的情况均属此列。这里，拟在上述两种基本的社会音乐文化系统基础上，再将其由古至今发展变异的状况进一步归纳并再分为以下三类：

1. 以宗教仪式音乐为核心的传统音乐类型

此类例子从古至今一直存在于部分中国少数民族地区的传统文化内部。笔者对此类问题的最初认识可追溯到20世纪90年代开始，在《中国民歌与乡土社会》一书里，笔者提出："从一般意义上说，少数民族中三大宗教的文化产品是以具有较高理论素质的宗教经典为核心层次；以宗教内容为主的宗教文学、历史故事或者歌曲、乐曲为基础层次；在一种全民信教的环境中，宗教思想含量较少的许多民间口传民歌或口传文学成为受宗教文化影响或利用的外围层次。在核心层次中，民间音乐的因素往往从符号形式——吟诵调中反映出来；在基础层次中，不仅各类作品在口头传播时其符号形式方面民歌曲调的因素更多，其符号内容中也可能渗入民间文化的许多因素；在外围层次，民间的音乐与文学因素则可能占有主要地位。可以说从核心层次到外围层次，在每一个群体范围内的精神生活方面，体现了宗教性到世俗性的过渡；而从宗教的社会组织，例如以僧侣或阿訇为中心构成的宗教集团来看，上述文化状况是与其不同信仰者阶层的宗教文化素养和需求的不同程度差

别相吻合的。”①

如果把上述观念应用于宗教仪式与其他传统音乐之间关系的描述，可以看到一些传统音乐类型内部可能会存在下述三种层次因素：(1)核心层次——封闭型仪式。即宗教社团内部举行的崇拜仪式，例如日常课诵。主要在宗教组织和各级寺庙之间发生纵向的社会性联系。在相关的大传统诸要素里，尤重信仰传统和本文传统。这类仪式在汉族的佛教、道敦、基督教，回、维吾尔等民族的伊斯兰教，傣、布朗、德昂等民族的南传佛教和藏、蒙古等民族的藏传佛教仪式里都普遍存在。其中，各少数民族与汉族在宗教信仰上的一个特点，是皆对某种人为宗教形成全民信仰。(2)中介层次——开放型仪式。一般指僧、俗共同举行的仪式法会，也可指具有特定宗教信仰内涵的世俗性——政治性、社会性或民俗性仪式。前一类场合的音乐表演，例如傣、布朗、德昂等民族的在安居节期间唱诵的“维先答腊”经腔音乐，藏传佛教由僧人表演的宗教仪式乐舞“羌姆”和塔尔寺祈愿大法会演奏的花架音乐，云南瑶族道教的“度戒”仪式音乐、云南少数民族基督教的日常礼拜仪式赞美诗演唱和伊斯兰教的礼拜仪式唱诵等。后一类场合里，政治性仪礼(宫廷或官方仪礼)主要发生在古代传统社会里，上至宫廷显贵，下及村寨平民，都与之发生信仰联系；如今则主要遗留下社会性和民俗性仪礼，如诞生、成年、婚、丧等人生仪礼(即通过仪礼)，一般为平民阶层所重。(3)外围层次——宗教节庆期间举行的公众仪典及歌舞音乐活动。例如今天南传佛教的泼水节、藏传佛教的藏历年节、伊斯兰教的古尔邦节、云南少数民族基督教的圣诞节赞美诗表演等。这类节庆歌舞表演活动在古代传统社会常常具有较浓烈的宗教信仰气氛，如今则较多衍生出民俗性节日的因素特点，甚至衍变为民俗节日。如今它们不仅受平民阶层所重，而且受逐渐宽松的政治、社会环境影响，引起了包括政府上层在内的全社会的关注和参与。此外更因为本土化和全球化大环境的波及和旅游业的影响，有时地区外部或境外的不同地域、阶层游客也都参与其中。②值得注意的是，根据一些仪式音乐学者的研究，如今仅存民间的汉族道教仪式音乐活动里，也一样表现出上述这类核心、中介、外围音乐文化丛诸层次特征。③

2. 以世俗仪式音乐为核心的传统音乐类型

中国历代汉族和满、蒙古等少数民族建立的封建王朝和地方官府，利用手中掌握的经济资源，组织庞大的音乐表演机构、培养训练众多的乐工，从事各种庞杂繁难的宫廷、官府仪式音乐的表演，其目的是为了渲染帝王先胄的武功威仪，维持宗

---

① 杨民康：《中国民歌与乡土社会》，人民音乐出版社，1992。

② 杨民康：《繁花似锦——西南地区》(1999)，载蒋菁等主编：《中国音乐文化大观》，北京大学出版社，2001。

③ 周振锡：《道教音乐》，燕山出版社，1994，第50—55页。曹本冶：《上海白云观施食科仪音乐研究》，台湾新文丰出版公司，1997，第381页。

庙社稷的不绝香火,宣扬以君权、神权为核心的信仰世界观等等。后者虽然是以儒家为思想观念中枢,但也常常是与佛、道教文化及其仪式活动联姻,往往在自身与其他传统社会阶层及文化类型之间,形成类似上述核心、中介、外围的音乐文化丛诸层次特征。

古代历朝繁杂的宫廷、官府仪式类型,其表现形态无疑都是以周代祭祀音乐为雏型。笔者亦分析过此类实例。①周代的城市和乡村有所谓"国"(王畿和诸侯国都)、"野"(城郊或乡村)之分。按《周礼》所载,当时都城及其周围的土地被分为六乡和六遂,也即国和野两个社会阶层。雅乐主要是在国或六乡范围内,在祭典或燕飨中使用,分为吉礼、凶礼、宾礼、军礼和嘉礼 5 种,合称"五礼"。所用音乐以《诗经》中的《大雅》、《小雅》和《颂》。在"礼有五经,莫重于祭"的周代,众多的宗庙乐曲中,有 4 正《雅》、"《商》、《周》之颂"等为用以"示德",正宗的朝廷、宗庙之乐,这些音乐类型均属于"国"或"乡"的社会阶层范围,在整个周代社会文化里属核心层次。此外还有《关雎》、《葛覃》等 6 首乡乐分别载人《风》的《周南》和《召南》两部分,为"房中之乐"②这类已经过加工润饰,并被纳入官方音乐的"乡乐"与其他节庆时表演的民间音乐应属于"中介"或"外围"诸社会层次的表演内容。此外还有属于王畿周围的"野"或"遂"的音乐,在当时的正史中较少明确的记载。后世历朝,作为封建"正统"文化和朝野社会活动核心内容的宫廷礼仪一直得到延续。尽管雅乐和相应的宫廷礼仪后来已经逐渐只剩下驱壳,沦为封建王朝的形式象征,但同样作为宫廷礼仪组成部分的燕乐却仍然在封建上层文化里居于核心层次,并享有重要地位。同时,此汉晋时代,代表古代汉族最高表演艺术水平的技艺节目"百戏",不仅广泛流传于民间,而且还频繁出现皇室和官方的各种筵宴,以及接待外国使节和少数民族首领的仪典中。届时参加观看的还有京城内外的官民人等,显示汉王朝"与民同乐"的太平景向。至隋代,每当正月十五,隋炀帝为了显示国力,常集中各地民间艺人举行大规模的群众性百戏表演活动。唐代,元宵节前后数天被列为国定例假日,各官署都停止办公,前往观灯。唐玄宗时的灯节,命宫女数千及长安妇女千余人"于灯轮下踏歌三日夜"(见《朝野佥载》)。宋代初年(公元 967 年),为了昭示"国泰民安"之象,朝廷把放灯三夜增为五夜,京城上下,同样是一派全民狂欢的景象。这种民间节庆场合的音乐舞蹈表演活动,不仅从表现形式上符合前述仪式学者相关分类方式里描述的"惯俗"、"大型庆典"乃至"仪式化"等类型,而且皆符合广义性仪式所具有的"规律性和可预知方式中重复的行为"的基本特征。它既是民间传统艺术向上渗透的结果,也可将其视为是传统宫廷仪式或官方仪式的外向性延伸。在当时的官方节庆仪式活动整体系统中,同样居于某种"外围层次"的地位。

---

① 杨民康:《中国民歌与乡土社会》,人民音乐出版社,1992,第 98—123 页。

② [宋]朱熹:《读吕氏诗纪桑中高》。

中国传统社会里，以宗族为中心凝聚的村落社会乃最基本的社会组织和群体类型。其村社仪礼从来都是中国传统仪礼的缩影。在当代社会，上述朝廷、官府出面组织的世俗仪式活动早已不存，但民间村社仪式活动中仍然孑遗和延续了其中的某些重要的因素内核。例如，据张振涛的研究，冀中一带的“京畿乡民”至今盛行的“音乐会”表演曲目，仅限于仪式，是为祖先、神灵奉献的音乐，按上述“核心一外围”方法划分，即属于“核心层次”的音乐；“南乐会”演奏的部分音乐具有世俗性，是介于音乐会与吹打班之间“中间层次”的音乐；吹打班演奏的，是依附于仪式、却不参与正式仪式、在仪式过程中捎带进行的俗乐。本质上是广造“舆论”而非令人在其音响中体会仪式的核心精神的外围音乐。①

3. 以山地民族村社仪式音乐为核心的传统音乐类型

分布在两广、两湖、贵州、云南等省，语言属壮侗、苗瑶等语族和属藏缅语族彝语支的各少数民族，长期以来一直保持和延续其原生性的自然宗教信仰和相应的生活方式。在三类传统社会音乐形态中，这一类音乐文化涉及的人口数量最少，所占的国土面积最小。其中大部份以“小聚居”方式生存的地区，由于本身具有较单纯的传统社会结构，而并未像汉族传统社会那样衍生出“官方文化”或“文人文化”等上位文化层次。因而其以自然崇拜为主的宗教信仰中，较少带有具社会分层意义和下位信仰性质的“民间性”因素。若与前述第一类例子相比，这类以村社为基本范围举行的传统仪式音乐活动，除了较少带有受人为宗教信仰影响的痕迹，仪式活动的规模较小，结构形式较单一之外，其他方面并无太明显的差别。它们也含有：(1)核心层次——半封闭型仪式。即带有自然宗教民间信仰色彩的，在一定地域族群内部举行的崇拜仪式或纪念仪式。较典型的例如东北民族的萨满教仪式，两广、两湖及贵州、云南等地的傩仪活动，瑶族带盘瓠信仰特点的祭盘王、度戒等仪式，苗族的吃鼓藏(祭祖)活动，佤族的拉木鼓活动，基诺族的特懋克仪式以及存在于哈尼、彝等彝语支民族中的数十种民间仪式活动中的仪式法事部分②；(2)中介层次——开放型仪式。主要指两类：一类是上述民间信仰活动中全民参与的歌舞表演活动内容。③其二指上述民族地区的各种社会性和民俗性仪礼，如诞生、成年、婚、丧等人生仪礼中的歌舞表演内容；(3)外围层次——上述仪式或节庆期间举行的其他歌舞戏剧表演活动内容。

---

① 张振涛：《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，山东文艺出版社，2002，第429页。

② 杨民康：《西南民间信仰仪式音乐的地域性——跨地域性文化特征》，载《中国民间信仰仪式音乐》(云南卷)，云南人民出版社，2003。

③ 杨民康：《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》，宗教文化出版社，2003。

结论：中国传统音乐的现实存在状况

当我们承认传统音乐的构成往往以仪式音乐为核心这个基本事实时，也不能回避在长期的历史发展过程中(特别是近几十年来)，传统音乐历经劫难，已在现实社会中产生了极大的变异。如今，由于政治、经济文化的风云振荡的传统社会结构的纷崩离析，在现代社会里遗留的，经过衍变的上述三类传统文化或传统音乐形态里，除了第一类和第三类仍然还维持着以往的基本形态之外，在第二类情况下，仪式或仪式音乐与其原生的传统文化环境之间已经处于基本分离的状态(如舞台化的传统音乐类型)；或者与其传统文化环境二者皆处于一种"博物馆化"的境地。

其中，第一类传统社会音乐形态得以大致保存的原因，主要在于这类音乐文化区域以往全民信仰某一宗教文化的传统习惯仍在延续，其传统社会音乐结构乃是由于寄生在这样的社会肌体上，才得以一直保存下来，并且在某种程度上延缓和抵消了外来的经济全球化、特别是旅游文化的侵袭。第三类传统社会音乐形态仍然得以保持的原因，主要在于这些地区一般地处少数民族边远地区或山区，由于封闭的自然和交通环境的阻隔，现代化和旅游文化的飙风还暂时未全面波及这类地区。

第二类传统音乐形态主要存在于较开放的汉族和部分少数民族地区，这类地区的传统音乐大多已基本上被淘空了仪式音乐内核及原有的传统社会功能，而明显存在着仅被作为纯粹精神文化领域的"美育"内容来使用的危险。可以想见，若像某些当代学者所主张的那样，想要绕开传统音乐中的仪式性社会内核已被淘空这个难以回避的现实，仅通过某种纯粹精神文化领域的人为变革，来重铸传统音乐以往的辉煌，显然是缺少深思熟虑的。尤其值得注意的是，在上述三类情况下，第一和第三两类传统音乐形态所涉地区占据的人口比例较少，而且主要是位于边疆少数民族地区。而第二类传统音乐形态所涉人口最多，占地最大，在我国音乐文化享有人口中居于主体地位。而摆在我们面前的另一个问题则是，在我国迄今为止所进行的音乐民族志考察和研究工作中，对于这类传统音乐形态所进行考察研究所占的份额明显偏少。这类传统音乐分布地区，应该是在今后几十年间对之持续加深学术关注和加大研究力度的重点区域。

(原载《中国音乐学》，2005 年第 2 期)

田野中的音乐体验之研究

——试析有关中国民间综合演艺品种的音乐民族志理论与方法

杨　红

民族音乐学作为音乐学与人类学结合而成的综合学科，其学科特色之一，就是其研究成果主要建立在扎实而丰厚的田野考察之基础上，这在出版的中外文献中已有众多的实际范例。同时，学者在面对中国本土音乐时，如何在多样而具体的个案研究中，体现出对民族音乐学的理论与方法的实际应用与思考，怎样把民族音乐学和人类学当前的理论与方法有机地融合在一个具体个案的研究体系中，则是一个需要不断反思和探索的过程，也是当今民族音乐学研究特色所在。正是在这种前提下，笔者在博士论文《当代社会变迁中的二人台研究》(以下简称《二人台》)中选择蒙汉文化的交融产品——二人台作为理论研究的实践对象，现将该项研究过程中的若干体悟简陈于下。

广泛流行在晋西北、陕北、内蒙西部、冀北四省广阔土地上的二人台艺术，百余年来始终活跃在长城内外、黄河左右和阴山南北。雄浑的黄河萦绕而过，构成了二人台音乐文化繁衍发展的底色。这里，既是黄土高原与内蒙古草原的过渡带，又蕴含着深厚的历史文化底蕴。二人台正是由晋、陕边地汉族农耕文化与鄂尔多斯游牧文化的嫁接、交融而成，它集民歌、民间歌舞、说唱、戏曲、器乐、杂技等多种艺术形式为一体，①是蒙汉文化交流所产生的独特的民间综合演艺品种。面对这个广漠无垠的边缘地域性文化背景，笔者历经三年的实地考察，试图以当今民族音乐学的视野，去深入地体验田野中的二人台复杂多质的文化内涵。

---

① 在中国民间歌曲集成、音乐舞蹈集成、曲艺集成、戏曲集成、器乐集成的山西、陕西、内蒙古、河北省四省卷中都有二人台的一席之地，可谓是一种独特的综合性民间艺术形式。

一、田野中的宏观—微观—互动之三重研究层面

生存活跃在西口路文化中的二人台及其民间戏班，广泛散播于民间草根阶层。由于二人台所处的晋陕蒙冀之交界地域背景是一个具有深厚历史文化积淀的地区，以致若想全面认识二人台的文化风貌，必须着眼于历史背景，从它所处于的本土概念认知模式，以及展现二人台行为的整体环境和文化意义着手。这种从时间、地域、社会、概念、行为、个体、音声之间形成互动关联的思维，是研究二人台及其民间戏班的理论基础。

剖析二人台，其相关的文化观念（如民间信仰、风俗礼仪之观念和认知）与表演行为和音乐声响始终融为一体，其传统曲目、艺术风格与相关的历史人文背景、音乐表演的历史源流、传承习惯、传播渠道等相关的文化因素之间有着直接的互动关系。在以上三元结构模式里，行为是包括多方面的，它是观念的具体量化，有走西口的传播行为，有各类乡俗礼仪的参与行为，以及民间戏班的运作行为等。作为二人台的表演者则拥有具体的外化行为和本身的表演操作行为，以及由始至终覆盖着二人台表演实施的展现行为。

《二人台》一文的理论架构主要参考了梅里亚姆（Alan Merriam）的三元结构模式（1964）①、蒂莫斯·雷斯（Timothy Rice）对梅里亚姆进行修正的四级目标模式（1987）②，以及美国人类学家克利福德·格尔兹（Clifford Geertz）的“历史构成、社会维护、个人体验”③等方法概念，从整体研究角度又借鉴了雷斯关于音乐体验和民族志的三维空间研究方法。④

与西方民族音乐学家和人类学家研究胶着于“远方文化的迷恋”不同的是，笔者关注的地区是处于复杂多样化背景下的本土文化中的一个跨文化交叉点。人类学自称为“人与文化的学科”，一直关注人类普同性和文化差异性之间的协调问题，重视描写文化、社会、人之间的关系。若想把它运用在本土文化的音乐事项中，还须在相应的理论框架中，寻找人类学的社会、文化、个人（individual）概念在本土文化中的独特位置。

基于特殊背景和研究对象的需求，笔者在上述民族音乐学理论架构基础上，借

---

① Merriam, Alan P., *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1964.

② Rice, Timothy, “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”, *Ethnomusicology* 31 (3)1987, pp. 469—488.

③ Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973.

④ Rice, Timothy, “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”, *Ethnomusicology*, 47(2)2003, pp. 151—179.

鉴社会学和人类学相关的理论与方法，在《二人台》一文中制定了下述三重研究层面：

宏观层面：在该层面的研究中，笔者基于二人台特殊的地理位置和宽广的文化语境，进行宏观的历史追溯，探索二人台的生成原因和背景。在对当前的二人台生存状况进行实地普查和比较以后，选定山西河曲民间戏班作为定点考察范式，以此展开河曲民间戏班与地域文化互动的研究。

微观层面：在河曲众多的民间戏班中，以二牛家族剧团和曲峪二人台剧团为个案调查对象，通过深入剖析戏班内部组织和外部运作机制，对河曲民间戏班的个性与共性因素展开探讨。

互动层面：音乐作为一种社会文化现象，从来就不孤立于其所处的社会文化背景之外。这种把音乐与文化融合为一体加以认识的学术态度，已经是民族音乐学学科定位的首要态度。二人台作为西口路文化的一个特产，必定与其所处的地域文化互化相融，成为一个社会共同体。两者之间是一个互动的关系。这是该理论架构中的一个重要研究层面，旨在探讨它们之间的互动因素，从而进一步认识走西口文化中深厚的历史文化内涵。

宏观—微观—互动三个研究层面既相对独立运用，又时常重迭在一起，是互为参照、互为补充、互相联系在一起的整体。然而，从整体研究角度上讲，宏观研究主要体现在对二人台的历史文化语境进行历史的追溯，以及二人台在当今生态环境的实地普查结果等方面。如对二人台的生存背景和历史语境进行宏观理论反思，从历史构成、社会维护的角度，探究汉唐以来的晋北地缘文化背景以及蒙汉文化交融的文化历史渊源，从中看出二人台的流行地域既呈现出地缘文化的地理特征，又是三大边缘文化板块并置与碰撞之处，最终形成与二人台产生有着直接因果关系的“走西口”这一社会经济文化现象。通过相关史料和实地考证，二人台在20世纪前走过一条作为民间演艺剧种的形成和发展的道路，20世纪后则以民间的延续和作为官方认可剧种，走向另一条专业化双轨发展的道路。通过对当今二人台民间班社、国家编制剧团以及文化个体户这三类现象考察结果的比较研究，得出西路二人台至今依然十分兴盛，民间戏班依然是目前二人台演出的主体，以及乡村依然是二人台主要的生存背景之主要结论，从而印证了在社会维护背景中个体成员的适应与体验。

微观研究主要是针对两个不同类型的河曲民间戏班的构成与生存方式进行个案调查和具体的微观比较研究。通过对这两个民间戏班的内部构成到外部的经济运作方式的比较研究，可以看出两个戏班基本格局的大致相同，以及戏班成员构成、经济运作乃至表演特点和演出剧目的差异所在。而前者涉及到传统戏班内部传承的发展踪迹，尤其是显露出的血缘传承、婚配传承、师徒传承的传承网络，从而形成固定的戏路机制、票房机制、写戏机制，以及在表演方面所具有的

即兴特点等方面，使两个戏班分别成为体现了河曲戏班的个性与共性的典型代表。同时，为民间戏班原生形态的层进积累过程提供了更为深刻的感性认识和实证根据。

互动研究旨在通过对诸类文化事件的个案研究和比较，探讨河曲民间戏班与西口路不同地域的乡俗礼仪生活的互动方式和关系。笔者曾驻团跟踪这两个民间戏班的演出活动，探究民间戏班与西口路不同地点、在非定时性和定时性乡俗礼仪生活中产生的互动关系；通过二人台在乡村日常生活中的闹"红火"、个人生活礼仪、物资交流会、传统节日(正月闹元宵)、庙会、神会以及艺人在民间祭祀节日中的参与和演出活动中呈现出的二人台与社会文化的互动形态，从而展开属于地方戏曲所特有的、长期以来又容易被人们低估或误读的那份存在于民间草根阶层的价值意义的探讨。

不论是将研究对象(二人台)放置在宏观的社会—文化中去探讨，还是通过对个体(戏班)和具体的文化事象(乡俗礼仪生活)进行微观透视，都首先涉及到一个从社会与文化人类学角度都十分注重的"人观"(personhood)概念的探讨。二人台作为跨越民族与地域的民间艺术，必定是该地域人们固有的观念和信仰反映在艺术品种之上的结果。其中寓意着自我的观念以及情感的表达方式。这样植根于理念之上，把个人、自我和情感表达置于民族对个体和社会关系本质的思考之中，才能帮助我们真正地理解不同音乐文化以及音乐体验的差异所在。

迄今为止，梅里亚姆提出的关于民族音乐学"含有三种分析层面上的研究——关于音乐的观念，与音乐相关的行为，以及音乐的声音本身"①之模式，依然是一个颇有影响的理论框架。不管梅里亚姆最初将音乐认为是"文化中的音乐"②，还是进而认为"音乐就是文化"③，"音乐作为文化"④，音乐与其相依存的文化因素是鱼水关系，这在民族音乐学家的研究中已经有目共睹。音乐的概念指导人们的行为(包括身体、社会、语言行为)，这些行为产生音乐，而音乐的声音又反过来影响人们的概念，三者关系基本上是循环的。梅里亚姆的三元结构模式阐述了民族音乐学的研究对象和方法，揭示了音乐文化现象的基本结构，耐特(Bruno Nettl)曾将之称为民族音乐学的一个"定论"。⑤笔者认为在音乐文化事件中，音乐与其内含的概

① Merriam, Alan P., *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1964, p. 32.

② 同上，第 7 页。

③ Merriam, Alan P., "Ethnomusicology Today", *Current Musicology* 20, 1975, p. 57.

④ Merriam, Alan P., "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical Theoretical Perspective", *Ethnomusicology* 21, 1977, p. 204.

⑤ Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983, p. 2.

念和外化的行为应该视为双向的关联而运用于思维过程中。

在晋陕蒙交界地区的乡间村落，无论是人生仪礼、庙会、神会，还是时令节日，人们在不同社会的场域中，用自己的命名系统、记时方式、仪式实践、民间艺术等社会文化活动，展示着民间的信仰、生命周期的要点和岁月的流逝，保留着本土的乡俗礼仪，从而构成西口路精彩纷呈的民俗文化生活。二人台同时也与本土的民间信仰和仪式发生互动关系。曹本冶在仪式音乐研究的理论架构中，提出了“信仰—仪式行为—仪式的音声”的三分模式。该模式是用来研究仪式音乐现象的结构关系，与梅里亚姆的三元结构模式有异曲同工之处。仪式进行中的音声行为是仪式不能分割的一部分，它由始至终覆盖着仪式的展现。要了解仪式的音声，必须从包含信仰认知模式及仪式体现行为在内的整体环境和意义中着手。“这种对信仰(概念、认知)、仪式行为、仪式中的音声三者之间互动联系的思维，应该是研究仪式音乐的主导理论结构模式。”[①]当面对具有仪式行为的文化事件时，将其信仰、仪式行为和仪式的音声三要素以及文化生态环境中所有的文化事项(包括二人台)融为一体，其地域、场合、时间、人物等因素都与仪式、行为、音声产生整体性作用。

从整体论角度来谈论二人台与人(个体)作为社会主体之间的互生(reciprocal reproduction)过程和相互关系，有助于我们用多重历史的眼光看待地域文化特征，有助于从真正意义上对文化加以理解的建构过程。人观被不同层次的信仰和仪式所表述，也制约着人的行为。随着时间的推移，这些观念和行为也在不断地发生变迁，并不断地再生产和重新编码，成为不同时代的不同概念，并可能与现代文化组合成复杂的社会形态。注重用“历史架构”的观点来填补上述理论空间，是《二人台》一文一个重要的研究切入点。

雷斯将格尔兹在其《文化的解释》中提出的，用来说明一定社会阶层符号系统的“历史构成、社会维持、个体适应与体验”[②]这一人类学模式与梅里亚姆的模式相结合，形成自己可分为“分析程序—形成过程—音乐学目标—人文科学目标”四层逐级阶段或目标层次的研究模式，[③]该模式扩展了梅氏模式的“音声—概念—行为”的三重模式，实际上是对其模式作了某种程度上文化意义的延伸，即现实的音乐或文化的概念乃是历史构成长期积累的结果，音乐或行为则是社会维持的对象。雷斯以历史和个体两个新的维度，大大拓展了民族音乐学的学术视野。笔者正是在历史—社会之时空中，探讨二人台在历史构成和社会维护中，个体适应与体验的

---

① 曹本冶:《仪式音乐研究的理论定位及方法》，载《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》，人民音乐出版社，2002，第275—289页。

② Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973, pp. 363—364.

③ Rice, Timothy, "Toward the Remodeling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 31(3) 1987, pp. 469—488.

社会文化生态特征。

当前,音乐的发生是在一个开放的、文化相互影响的、动态的、充满动力的社会中。那么,随着时间的变化,音乐的体验有什么相应的变化呢?该文把二人台紧紧围绕在“时间”维度上进行整体考虑,将二人台作出纵向的历史概念上的分期以及横向的音乐表演体验中的分期,试图在这种历时和共时的整体研究中,给予二人台合理的文化定位。因为二人台正是在时间流程中,受到社会和文化变迁的重要影响而具有不同的体验(experience)。可以说,时间是探讨二人台存在、发展并进行体验的一个基本因素。

雷斯曾在《音乐体验和民族志中的时间、地点和隐喻》(2003)一文中提出了“音乐体验中的三维空间”(three-dimensional space of musical experience)概念,以此建立“以研究对象为中心的音乐民族志”(subject-centered musical ethnography)。因此,雷斯为音乐体验和民族志提出了三维空间:即时间、地点、音乐隐喻的理论研究方法。①

雷斯将时间维(time)界定为:“至少有两种方法来理解时间,一种是按年代顺序的或历史的,一种是按体验的(experiential)或现象的(phenomenological)。”②对于地点维(location),雷斯指出:“也许由于传统理论舒适的空间构建已经不足够,在过去十五以来,社会理论开始对更新空间(space)、地方(place)、地点(location)产生兴趣。人类学家研究中的社会或村庄和社会学家的阶级或国家已经被其研究对象的发展所超越,地理学家们也正在重整他们固定不变的理论,而开始从一种社会构建、社会在空间上的映射、一种像时间一样动态的角度去理解。”③传统上,民族音乐学家们经常将自己的研究锁定在一个地方。但是,我们所研究的某些对象实际上不只定居在某一特定地点,而是沿着某种地点维度上的多处地点,音乐体验可以说是空间中诸地点的产物,也可以说是构成这种地点的因素。二人台从形成到发展,乃至到当今的存在格局,一直广泛散播在晋陕蒙冀的蒙汉交界地区。面对这样一个流行地域广博的对象,如何看待其在不同地域、地区的经济、政治、社会关系中所呈现的变化,地点是一个重要的研究参照维度。

雷斯提出了具有社会—地理意义上的地点维度的一种方法概念,这些嵌套的点有:个体的(individual)、亚文化的(subcultural)、区域的(local)、地域的(regional)、国家的(national)、地区的(areal)、散居的(diasporic)、全球的(global)、和虚拟的(virtual)。虽然这些空间可以是指世界的地理位置,但对音乐体验同样重要的,

---

① Rice, Timothy,“Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”, *Ethnomusicology*,47(2)2003, pp. 151—152.

② 同上,第 162 页。

③ 同上,第 159 页。

也有些是指音乐家和观众体验音乐时想象出来的地点。[①]

在隐喻维(metaphor)中,雷斯认为隐喻来自于一些信念,那就是,音乐的本质是通过形如“A 是 B”的隐喻来表达的。这些信念形成了对音乐和音乐行为进行论述的基础。[②]现在一般应用的隐喻有:音乐是艺术、认知、娱乐、治疗、社会行为、商品、象征符号和解释文本。[③]针对二人台音乐文化的特点,其音乐也具有作为艺术、娱乐、象征、身份认可、社会行为以及商品等隐喻维的内涵。

《二人台》一文研究的对象——“二人台及其民间戏班”,正是随着历史的发展,历时和共时地延续着当年西口路的诸地点,与地域文化发生各种互动关系,故该文将此研究方法引伸到社会文化的宏观整体层面和音乐微观体验之层面,来探求二人台所隐喻的文化内涵。然而,在具体的个案研究中,如在某些社会性的仪式活动或者秩序性、群体性的礼仪生活中,还要借助上述诸种理论架构,将各要素视为一个互动网络,交织在一起,具体案例加以个别分析,并实时加以理论补充。



图 1　二牛家族剧团在山西河曲的演出现场照　(杨红拍摄)

---

① 雷斯认为个体应该作为独立和唯一的来理解,而不是文化的和社会的;亚文化是指社会的一些局部,以性别、阶级、种族、信仰、年龄、职业、兴趣等等加以社会性的定义;区域是民族音乐学家长期研究的在社会和文化地理意义上的比喻,尤其是那些可以进行面对面相互作用的地点;地域指一群组织或团体;国家就是政治意义上的国家;地区指世界上一些有同一历史经历的区域;散居指那些有共同起源但分散于世界各地的人们的共同体;全球指那些世界各地不同的人之间由贸易,旅游和电子媒介而形成的联系;虚拟指一些由电子网络形成的并不实际存在的体验空间,也就是一些由计算机创造和表演的音乐文件。Rice, Timothy, “Time, Place, and Metaphor in Musicou Experience and Ethnography”, *Ethnomusicology*, 47(2)2003, p. 162。

② 这里,雷斯所指的隐喻并非文学上的转义、修辞的工具,或花哨的装饰性语言中的一些例子。相反,他所说的是隐喻,是基于 20 世纪分析哲学和欧洲大陆哲学对隐喻的认识脱离修辞学的转变,认为隐喻是人类思考的关键因素,从而具有重要的认识论和存在论的隐含意义。同上,第 164 页。

③ 雷斯具体地分析了其中四个隐喻,即音乐是艺术、音乐是社会行为、音乐是一个符号系统(象征)、音乐是商品的“所指”,并用于他的研究坐标中。同上,第 166 页。

二、田野中的六种文本形式与多向解释

实地考察(Fieldwork)是社会学和人类学的基本研究方法。本文的理论与方法均建立在实地考察研究的基础上。笔者于20世纪80年代末就曾经在陕北和晋北进行过采风，对该区的民间音乐之丰富和原生性极为感叹，但由于时间的关系，并未深入其中品味它们的深邃所在。自2001年决定对二人台进行立项研究以后，遂展开对二人台流行地区的分阶段实地考察和研究。

针对上述三重研究层面的设定，笔者制定了相应的实地考察方案：即普遍调查(宏观)、个案调查(微观)以及专题调查(互动)。三种调查有秩序地体现在下述的三个不同调查阶段中：

第一阶段：实地普查工作。笔者于2002年夏，对二人台流行地域进行了实地普查，路线为：河北省张家口→山西省大同→内蒙古呼和浩特→包头→鄂尔多斯→准格尔旗→山西省河曲县→保德县→陕西省府谷→神木等地区的城市、县城、乡镇、村庄等地方，沿着当年走西口的路线来回走过一遍，跨越4省10几个地区。历时两个月有余。

第二阶段：定点实地调研工作。笔者于2003年夏与秋初，分别跟踪两个河曲民间戏班进行驻团考察，参与戏班在山西省河曲、陕西省府谷、神木、内蒙古的准格尔旗、鄂尔多斯、包头等地的演出活动，又沿着当年走西口路线走过一遍，考察戏班在各种乡村文化生活中的活动现状。历时两个多月。

第三阶段：具体文化事件的考察工作。笔者于2004年春节正月期间，分别跟随上述两个河曲戏班，考察了山西河曲、陕西府谷等地的传统节日、庙会等项社会文化活动。历时一个多月。

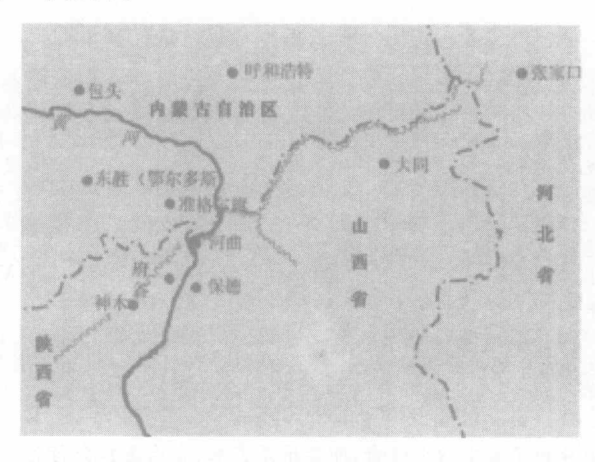


图2 晋北、陕北、内蒙古西部、冀北二人台流行地域采访示意图

笔者在实地考察中搜集了大量文献资料和录制了大批音响数据。主要运用了记录和访谈等相关手法，从而获得可对研究对象进行多向解释的六种一手文本形式：

音像文本：笔者在实地考察中，录制、录音了百余盘录像带、MD、录音带以及拍摄了大量现场照片，这些数据是笔者最直接的原始数据。

实地考证文本：笔者在实地考察过程中，对一些地理方面的重要文化古迹遗留进行了大量的考证工作，如西口古渡、黄河龙口、文化古迹浮雕、古戏台上以往河曲戏班的题记等，获得许多珍贵的第一手考证文本。加之各地的志书、政协文史资料等，成为研究过程中的重要引证材料。

地方研究者的实访文本：笔者在跨越众多省份地区时，首先采访当地从事二人台的研究者，聆听他们在多年研究中的感悟，掌握了基层研究的状况和空白，对全面了解二人台的研究现状提供了可靠的依据。

著名老艺人的采访文本：了解他们对二人台的感性认识以及组班历史，对认识二人台戏班在当今动态的发展具有直接的参考价值。

民间戏班的局内观文本：在对河曲戏班进行微观调研时，注重他们自己对组团演出的实际看法，这是可贵的局内人的看法，对构建当今二人台戏班的发展轨迹提供客观的数据来源。

本土（当地人）的观点文本：这是笔者在实地考察中极为重视的一种采访资料。通过当地人的看法，用他们自己的语言来解释二人台音乐文化现象中的一些地域特点。这是认知人类学中一个重要的方法，是最为客观和直接具有说服力的解释文本。

解释象征体系对人的理念和社会生活的解说，是理解“地方性知识”（local



图3　笔者于2003年夏在河曲二人台老艺人吕玉根的家中进行采访　（赵宋光拍摄）

knowledge)形成的世界观、人观和社会观背景。①认知人类学强调必须从本族人的角度出发去分析和描写文化志材料,②也就是要采用 emic 方法,用本族人的语言来研究和描写本族人的概念和行为。基于这种认知理论,笔者在考察中力图用本地人的看法来阐释说明二人台这种独特的音乐艺术,即用当地的解释体系,"钻进当地人的脑中",去解释他们自己的文化,从而寻求一种相近的体验。

以上述六种文本,可作为解释二人台及其戏班与地域文化之互动关系的基础。在解译过程中,本人也需借助于民族音乐学所强调的"主位—客位"观,正如耐特将之形象地比喻"一枚铜币的两面。"③"实际上,所有的民族音乐学者都有局内与局外的因素。'文化局内人'(cultural insiders)之间也有不同民族、语言、方言、住地或者家乡。'音乐局内人'(musical insiders)之间也有很大的差别,如:基本音乐知识、对特殊乐种的知识、演奏水准等。另外,个人的特征及背景都会影响他的局内性或局外性,如:性别、年龄、宗教、经济条件或者教育背景等,都是有关系的因素。"④这种所谓的"emic/etic"观点,是笔者在面对上述文本进行解释时自始至终所关注的。作为一个相对于研究对象范围的"文化与音乐"的局外人,只能在"当地人的观点"的原本解释基础上,加以消化,再做出较为客观的解释。正如格尔兹认为的:人类学写作本身就是阐释。只有"本地人"才能做第一层次的阐释,这是他的文化。此外,还应该有第二层、第三层的阐释。对此,格尔兹提到"深度描述"(thick description),为的是展示和随着分析逐渐切入当地人的所作所为而进行阐释,然后加以系统化,⑤研究他们的语言和行为,理解他们的信仰和声音,感悟他们"自我"概念的世界,从而成为"对别人阐释的阐释",站在一个"异文化"的位置上体察研究者自身的"本文化",其"深度描述"所导致的理解超脱于事实之上。以沟通融合研究对象、研究者和读者的三个观念世界。"一个民族的文化是多种文本的集合体,这些文本自身也是集合体,而人类学家则需倾全力去确切地解读它们的本质。"⑥

文化存在于文化持有者的头脑里,整个社会的每个成员的头脑里都有一张"文

---

① Geertz, Clifford, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books, 1983.

② 格尔兹提出用新的符号手段,即深度描述和认知角度—地方性知识的概念去重新探讨文化之源。自觉地追随"文化持有者的内部眼光"(from the native's point of view)去阐释文化。展示文化符号的"所指"和"能指"之间排列组合所能具有的可能的复杂关系。同上,第 55—72 页。

③ Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983, p. 154.

④ 韦慈朋:《民族音乐学亚洲化的挑战》,载《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》,人民音乐出版社,2002,第 114 页。

⑤ Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973, pp. 3—15.

⑥ 同上,第 452 页。

化地图”，人类学要研究的就是这张“文化地图”。认知人类学强调对民族学材料即文化志进行分析描写时必需从本族人的角度出发，即必须采用 emic 方法。[①]自英国社会人类学家马林诺夫斯基（Malinowski）以来，社会人类学者最引人注目的是在于他们的参与观察法。在西方，社会人类学家中，这种“参与”实际是指西方人对非西方社会的某种渗入。认为只能用当地人的眼光或采用“主位法”来理解当地社会。参与观察法要求人类学家在研究别人的社会生活时，应置身于当地社会的语境内部，体验当事人的观念和行为。法国社会思想家布尔迪厄（Pierre Bourdieu）则从另一种新角度提出本土化的社会、文化与人的理解的路径，从而反映了人类学者从异域走向本土、从本土理解文化和人的存在基质的追求。他的“参与客化法”要求研究者把自身的实践纳入思考和观察的范围，既要对社会生活提供一定的概括，又要理解自身和被研究者生活的逻辑。[②]显然，这种“参与客化法”虽然来自于人类学的“参与观察法”，却是一种全然不同的学术态度。笔者在驻团调研中，就是在此类方法基础上，力图在客观的社会模型和主观的能动性之间寻找联结点，变换采取“局内体验”、“局外观察”两种交替方法。在被研究者的世界里，寻求研究者的自省内容，两者相互贯通，形成相互映照的关系。也就是说，尽量客化主观世界，内化客观世界的实践及时空场域，以获得更为客观而具有说服力的阐释文本。

对二人台作历史与现状的宏观研究、个案的微观研究以及二者与当代地域文化的互动研究，是三条主线研究内容；而运用六种一手文本，结合中外诸相关学科的理论建构，则是展开的一系列思辨与实证、主观与客观相结合的理论阐释和论证过程，从而形成《二人台》人文叙事的基本格局。

三、“世俗的娱乐”——田野中的文化体验

对二人台音乐体验的田野考察，是贯穿于西口路文化的历史进程中加以整体研究考虑的。当按照一些影响个体和群体的重大社会和文化变迁进行分期时，时间对于音乐体验的重要性将愈加明显。首先，在时间维度上，二人台的文化生态环境可以划分在三个历史时段（20 世纪以前、20 世纪以后以及当今时段）。这种历史的分期是和社会维护和文化的变迁联系在一起的。20 世纪前，二人台作为民间演艺剧种的形成和发展，其主要表现形态为“打坐腔”、“打玩艺”和“风搅雪”。“打坐腔”是以自娱性为基础的民间艺术文化生态，表现为民歌坐唱，是农民在节日喜庆聚会或劳动余暇的一种业余文娱活动；“打玩艺儿”则是以简单化妆表演于节日的

---

① Geertz, Clifford, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books, 1983, pp. 68—70.

② 王铭铭：《文化格局与人的表述》，天津人民出版社，1997，第 179—184 页。

社火文化生态，是唱者在“打坐腔”的基础上，加上舞蹈和表情动作而逐渐发展起来的；“风搅雪”是以搭班演出为主的民间戏台文化生态，即由二人台和道情戏合并组成的班社，这是二人台的一个重要发展形式和转折点。20世纪以来二人台的双轨发展，主要体现为民间延续和官方认可剧种的专业化发展，民间延续主要体现是打软包(打地摊)演出，表现为流动演出于晋陕蒙西口路的文化生态；从50年代以后，二人台作为一个正式的地方小剧，正式登上舞台，呈现以舞台为主要表演场合的地方小戏文化生态，尤其以内蒙西部为主，各地纷纷建立二人台专业剧团。可以说，正是大批专业二人台剧团的成立，使得二人台逐渐从生存在民间草根阶层中的民间演艺形式变成为一个官方认可的所谓“地方戏曲”剧种。在当今的社会文化形态中，又有共时存在的三种生态环境、三种不同的文化背景以及三种不同的形态：即依附于乡村文化背景中的民间戏班呈原生形态；依附于城市文化背景的国家编制剧团表现为一种变异形态，这个变异形态指的是在原生形态上，进行改编，甚至编出了新的剧种——漫瀚剧；同时还有一种依附于城市娱乐场所背景的文化个体户体现为大众形态，体现出二人台已经走向了流行音乐的存在方式。

研究音乐体验，应当同时基于历时和共时的双向思考。这种“按年代顺序和历史的研究，是最容易用图形表达的。但是因为研究对象随着时间的移动而导致的音乐体验的变化和音乐展现给我们的它自身对时间的经历(度量，缩短，延伸)，这些在音乐体验的空间中则需要文字的描述。”①在下面的示意图中，展示的是二人台在当今时期的非定时性和定时性两种共时维度上，如在正月闹元宵、人生礼仪、庙会、祭祀节日等不同场合中的音乐体验。(见图5)

其次，二人台的演出活动始终伴随着西口路地域文化的展现。这些地域文化集中表现在晋陕蒙交界地区乡间村落的诸类乡俗礼仪生活中。二人台这种跨地域文化现象的形成，是不同地域文化之间产生互流关系的结果，也可以说是走西口——一种“路文化”走出来的结果，地缘文化迁徙传播出来的结果，乡俗礼仪哺育出来的结果，蒙汉音乐(异质文化)融合出来的结果。笔者于2002年至2004年间，曾经沿着这个地点维上的多处地点，跟随民间戏班到各地的演出点进行体验，其最终目的就是追寻着这个几百年来的传播路线，去体验二人台得以生存发展的这片土地的过去和现在。二人台的地点维可分为由戏班、戏班群(多个戏班活动)、乡村、晋陕蒙交界地区、国家、全球等几个嵌套组合在一起的地点、地区、社会和音乐活动中的点。它们将社会意义上的“点”和地理上的“点”镶嵌在一起，其关键是说明二人台在多个地点上的社会生活和音乐体验。这是一个带有社会—地理意义上的维度，并不强求与一些自然的地点放在一起。它实际上更是一种方法，是用来思

① Rice, Timothy, “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”, *Ethnomusicology* 47(2), 2003, p. 163.

考和描述人们创造、体验以及理解音乐的众多的社会位置。这种地点的意义是随着不同族群、不同时间、不同描述而变化的。因此,我们可以把这个维度理解为流动的、嵌套的、动态的、多重的和被构造的结构。

最后,二人台的音乐体验还通过时间和地点,具有多方面深层的文化隐喻所指。如记录活跃于诸类文化事象中的二人台演出,从不同的时间维和不同的地点维,已基本涵盖了河曲民间戏班的活动轨迹,显露出多个隐喻内涵。因此,透过两个河曲民间戏班的演出,隐喻折射出的是“走西口”,或曰“西口路”的一种传统的“文化遗留”(cultural heritage),它展示着往日西口路文化的历史轨迹。可以说,是西口路文化造就哺育了二人台音乐艺术,反之,二人台又始终依附着西口路上的乡俗礼仪生活,并成为西口路地域文化整体中不可分割的一部分。从这一方面来讲,二人台其中的隐喻已经超越了雷斯所言“隐喻”①的内涵,并具有深刻的历史、地域文化以及跨地域文化身份等多方面的所指。



图 4　由河曲二人台参与助兴的包头一个成年仪式上的放飞吉祥物场景　(杨红拍摄)

隐喻来自于一些信念,这些信念形成了对音乐和音乐行为进行论述的基础。二人台作为艺术的隐喻,是最为直接明了的;作为娱乐和符号系统(象征)的隐喻,是二

---

① 其实,雷斯的所谓 metaphor 与梅里亚姆的 conceptualization 大同小异。雷斯的隐喻内涵实际都属于概念的范畴。正如 Andrew Killick 在以韩国的音乐说唱和戏剧为例、响应雷斯新模式的文章中所认为的那样,metaphor 仍然是一个概念的问题。他试图在个案的研究中探讨乐种形式和社会历史过程中的关系,揭示雷斯的三维空间,作为一个概念的框架在这个历史发展和文化中意义改变过程中的实用性。Killick 虽然认为雷斯的 metaphor 并不是一个最合适的用词,但他也认识到很难用一个词来替 metaphor,所以建议用概念(concept)、功能(function)、分类(categories)等加以理解。Kiuliek, Andrew, “Road Test for a New Model korean musieal Narrative and Theater in Comparative Context” Ethnomusicolgy 47(2)2003, pp. 180—204.

人台的一个本质所在；作为身份认可的隐喻，是二人台本身所含有的蒙汉音乐文化所指，具有地域或民族身份的认同；而在社会行为方面的隐喻，则随着不同地点的不同音乐体验，而显示出不同含意的所指；作为商品的隐喻，如二人台民间戏班本身就是一个谋生的职业组织，它既是一个不断进行艺术生产的集体，又受到社会政治、经济条件的制约，故从某种意义上来说，二人台只有在这些乡俗礼仪的社会活动中，作为商品被使用，获得经济回报，才能使得戏班正常运作和发展，形成艺术生产和再生产的良性循环。二人台这些隐喻所指，使我们对二人台具有认知和体验上的转移，而且每种隐喻都会告诉我们有关音乐本质的某一重要方面。(见图 5)

笔者认为，雷斯试图把隐喻加到时间和地点上，构成一个三维空间，来表达音乐体验的不同含意。虽然隐喻这个词在这里的运用尚需探讨，但是，无须质疑的是，音乐体验和文化是通过人类的思维和认知(conceptualization)而相互映像，音乐体验是文化的一种折射，音乐体验同时也推动了文化的展示。

	戏班(Individua)	戏班群(Subcultural)	乡村(Local)	晋陕蒙交界地区(Regional)	国家(National)	全球(Global)
商品(Commodity)	职业团体	职业团体	职业团体	河曲二人台	录音录像	民间艺术团
社会行为(Social Behavior)	个体适应与经验	助兴	人生礼仪、庙会等	西口路地域文化	传统节日的文化	传统的维护和发扬
身份认可(Identity)				河曲民间戏班	蒙汉交融艺术品种	中国民间演艺品种
象征符号(Symbol)			红火	红火	地方文化	中国传统文化
娱乐(Entertainment)						
艺术(Art)	民间演艺品种		二人台	二人台	民间演艺形式	世界音乐类型

图 5　二人台音乐体验的三维空间示意图

图 5 是二人台当今的音乐体验。如果再用一个 20 世纪初至 1949 年的二人台，以民间的延续(“打软包”)阶段为时间维作上述音乐体验的三维空间示意图加以比较的话，可以看出二人台在地点维度上没有了国家(national)和全球(global)

以及相应的隐喻内容，作为身份认可、社会行为和商品内含也比现在要少得多。[①]然而，二人台音乐体验一个最为鲜明而直接的隐喻就是娱乐，娱乐是二人台参与乡俗礼仪事项中一个最为突出的功能所在。

在乡俗礼仪诸事象中，二人台不仅参与其中，还是各项仪式和活动的主要表演形式。在乡村传统闹“红火”中，二人台是乡民们娱乐休闲的主要表演形式，村民们自掏腰包，就是“找乐子”来了，其主要目的就是娱人，3 天 5 场戏的固定演出档期，为成千上万的村民带来红火的气氛，让乡民们体验的就是娱乐性和玩赏性；在人生礼仪中，二人台不仅为仪式活动助兴喝彩，还是主家用来酬客的极好的礼品，带给参与者的也是莫大的艺术娱乐享受；在民间庙会上，既有进香还愿的仪式性内容，也是世俗娱乐和商品交易混合一体的民俗活动。二人台的演出，不仅要满足香客祈福还愿心理，还要满足大众忙里偷闲、休闲松弛的娱乐活动，即借以娱神、媚神、酬神，从而达到娱人、聚人的作用，是体现庙会信仰的重要内容；在传统节日中，二人台作为节日必需的、不可缺少的一项主要内容，给节日和人们带来欢乐。可以说，二人台和“娱乐”已经形成同义词的关系。

实际上，二人台从本质上讲就是一种娱乐的手段。在二人台众多的艺术因素中，演员的演唱和表演、乐队伴奏的配合、尤其是带鞭戏的火热表演、丑角或老旦的幽默滑稽扮相，给所有参与的观众带来的是极大的愉悦享受。特别是在往日西口路的偏僻乡村，当今多元的娱乐格局尚未形成时，二人台成了最重要的娱乐机制。戏曲是什么？“戏曲是演述者（协同剧作家）在剧场中‘召唤’观众一同参与娱乐休闲，回归民族文化之根的审美游戏。”[②]游戏的本质是参与，而参与游戏的目的就是娱乐，可见游戏和娱乐是紧密联系在一起的。



图 6　曲峪二人台在陕西府谷庙会上的演出现场照　（杨红拍摄）

① 当时由于经济和社会制度等原因，村里的乡俗礼仪生活的规模和内容远远没有现在这样丰富。二人台作为一种社会行为，只是一种以“打软包”和“打地摊”的演出形式，作为参与和助兴的行为要相对少些，而作为商品的交易则更是一种简单的赏金或者赏物形式的交换，远没有现在完整的“戏价”写戏的行为过程。

② 陈建森：《戏曲与娱乐》，上海人民出版社，2003，第 18 页。

追溯起源，中国戏曲都有“娱乐”这个最本质的象征意义。自宋元以来，观众看戏，显然是到勾栏瓦肆、庙会集市、舞榭戏台消闲遣闷，寻乐游戏。戏曲多在节日、庆典、朝廷宴会、庙会、堂会、茶园演出，这都说明戏曲的演出是为了满足观众的娱乐需求。

中国戏曲的另一个定位，就是属于俗文化形式。古代戏曲，不管演出于任何场合中，都是具有商业性质，以满足大众娱乐休闲为目的。清代戏曲理论家李渔在其《闲情偶记》中说道：“总而言之，传奇不比文章。文章做与读书人看，故不怪其深。戏文做与读书人与不读书人同看，又与不读书人之妇人、小儿同看，故贵浅不贵深。”①从而指出了戏曲的文化定位，就是一种雅俗共赏、老少皆宜的大众化、俗文艺形式。同时，这种俗文艺形式主要是满足社会各阶层的人们娱乐需求。作为以戏曲形式为主的二人台，演出于民间乡俗礼仪生活中，是表演者与观众一起“娱乐”的世俗文化形态。乡间村落的乡俗礼仪活动，不论它是基于何种朴素的习俗概念的延续，还是贯穿着某种民间信仰的理念寓意，所体现出的世俗性是其中最为直接而鲜明的主体。可以说，在这种场合中演出的二人台就更具有“世俗的娱乐”之隐喻象征定位。



图7 河曲二人台在内蒙古准格尔旗物资交流会上演出时观众现场照 （杨红拍摄）

二人台的演出，虽然表演于戏台上，但是，不同于剧场的是，这种戏台是开放式的，有时甚至就搭在商业娱乐区域，没有观众席，人们可以随时进出。二人台在演出过程中，演员和观众之间形成一种独特的审美交流和互动的关系。此时，演员要使出浑身的解数逗得观众开心，让观众享受共时的“耳目之娱”。这种审美互动不仅在戏台上的演员和戏台下的观众之间所形成的广场交流语境中进行和展开，而且通过扩音设备，音乐音响也弥漫回荡在整个活动场域，与所有在场的其他因素发

① 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社，1980，第28页。

生互动。前者可称为近互动，后者则是远互动，但是，它们始终属于一个整体场域中，带来节日般的娱乐气氛。从这一点看，二人台确实就是一种可以演出于民间各乡俗礼仪场合中的"世俗的娱乐"。在这类演出场合中，娱人可说是最主要的社会功能，在这个前提下，辅以助兴、娱神、酬神、谢神，甚至娱鬼的功效，从而具有世俗性的社会娱乐意义。二人台与地域文化产生真正互动的意义就在于此。

笔者通过对二人台和地域文化的互动研究，来探求这一民间艺术形式所隐喻的更为广远的文化意义。晋陕蒙交界地区的村落乡俗礼仪，构成了这个跨地域社会—文化的秩序体系。二人台紧紧参与其中，通过传统节日、神诞的节日庆典、民间信仰的延续和乡村日常的人生仪礼，使得村落历史的延续得以显示，与此同时，乡俗礼仪生活也凸显了社会变迁的轨迹。在现代性背景下，这样的研究或许能照亮当代的某块历史之荫，使之融入于现代化社会中，形成一个平等的历史话语，显示其特有的文化内涵。

（原载《中央音乐学院学报》，2005 年第 4 期）

传统音乐的个案调查与宏观把握

——关于"历史的民族音乐学"

项　阳

在下以为，民族音乐学主要是对当下活着的音乐文化进行系统性研究的一种学科方法论，虽然也可以用此方法来研究城市音乐学，但学界却主要将其用于关注传统音乐文化在当下的生存状况，以及与区域人群社会生活的诸多内在联系。20世纪80年代初期，该方法被介绍到中土，并在其后的发展中逐渐成为一门"显学"，许多以往研究"传统音乐"、"民族音乐"的学者在经历了一个阶段的困惑之后，逐渐接受了这种不仅仅研究音乐本体、而是具有拓展性、注意到音乐与社会文化生活广泛联系的、集文化人类学、社会学等学科理论于一体来研究音乐学问题的学科理念。这是对传统音乐既有研究领域的拓宽，而非忽略。

在经历了一段时间的磨合之后，中国音乐学界与西方音乐学界均感受到这种理论的局限。就有着数千年文明积淀的中国社会讲来，如果对当下活着的音乐传统仅仅做切片式的考察，只是关注当下、共时，就有意无意地割断了其与传统的关联。任何一种现象都不是孤立的，对音乐文化的研究需要有更为宽阔的视野和丰富知识结构的支撑。

西方文化人类学界在20世纪后半叶已然意识到仅仅作为共时的理念不可能将研究引向深入，从而衍生出历史人类学的学科理论。既然当下活着的传统是历史的积淀，则必须将这些由历史上延续或称积淀的文化现象与历史结合起来，即要关注历史上构成和保证这些文化样态生发与传承的一切要素，这显然是对既有学科理念的有效补充。中国的文化人类学、社会学界的学者们对变化之后的学科理念已然有比较好的把握。即将在台北中央研究院举行的"历史视野中的中国地方社会比较研究论坛"(2008.12)其参会者是包括两岸三地以及国际上多个国家一些专门从事人类学、宗教学、社会学、民俗学，当然也包括音乐学的学者；而这个会议

的参会者恰恰是前不久刚刚在香港中文大学宗教与社会学系举办的“中国地方社会仪式比较国际学术研讨会”(2008.5)的同一批学者，只不过后一个会议被冠以“历史视野”。能够有幸被这两次会议主办方邀请，在某种意义上也是大学术界对于音乐学界有这种学术理念的认同。

文化人类学和社会学界这些学科理念的新发展也影响到了民族音乐学，理查德·威戴斯关于“历史的民族音乐学”①的阐述，使民族音乐学理论得到了丰富和调整。但问题在于，这种理论虽然有多位学者向中国音乐学界进行推介，但在实施和运用的层面上却存有诸多的遗憾，许多研究对象明明具有丰富的历史文化内涵，但多数研究成果所反映的依然是更多停留在以往以共时为主的层面，看不清与历史的内在关联，诸如各地乐社所演奏的乐曲为何曲名上、在乐曲结构上、在旋律上、在乐队组合等多方面具有一定的一致性特征，中国传统音乐文化何以会有这样的一致性，是什么力量造成了这种现象的存在等问题多不涉及。虽然民族音乐学所研究和观照的是个案、区域，但如果不拓展我们的知识结构，那么，即便是对某一区域的音声形态从本体层面剖析得非常透彻，那还是意味着理念的缺失。在既有的层次和层面上将这种学科理论不断放大的时候，却难以掩盖因理念的缺失和知识结构的不足所带来的局限。也许有人会说，这已经超出了民族音乐学研究的论域，但这恰恰是我们所要指出的问题，历史的民族音乐学研究应该涵盖到这些层面，民族音乐学理念调整之后应该是建立在立体研究的基础之上。

当下的音乐史与民族音乐(传统音乐)被定位为两个学科，有着各自的论域和学科方法论。音乐史学更为注重文献和相关考古、图像资料，用以梳理和解释历史上的音乐现象和发展脉络；民族音乐更为注重当下活在民间的音乐现象，只不过既往的研究更多把注意力放在音乐形态与本体的层面。学科的细分与侧重是问题的关键所在，随着研究的深入，既有学科理念在彰显自身优势的同时其局限性也显露无遗。

本来民族音乐学带给我们理念上最大的变化是将音乐视为文化的有机组成部分，应将其放在大文化的背景中去认知、研究与把握，这是与以往之研究最大不同者。随着时间的推移，当我们认识到这些源自传统的东西必须要有历史视角、要共时与历时相结合进行立体式研究的时候，以往音乐史领域所关注的层面便成为了研究之必须，两个学科要求接通势在必行。在音乐文化的大背景下，这种接通之后的学科理念，恰恰就是历史的民族音乐学。历史的民族音乐学从“活着的”音乐文化形态切入，既而从更为宏观的视角、从共时和历时相结合的、立体的、多层次上对研究对象进行整体观照。当然，这还需要针对不同的研究对象有社会学、宗教学、

---

① 理查德·威戴斯:《历史的民族音乐学》，李卫译，Richard Widdess，*Historical Ethnomusicology*，*Ethnomusicology: an Introduction*，ed. Helen Myers，New York and london，W. W. Norton & Company，1992，pp. 219—231.

民俗学、文化地理学、制度学、文化心理学、甚至是经济学等视角的认知，如此才能够将研究真正引向深入。研究传统既要把握当下，又要回到历史。

如此说来，那种两个学科互不相干的学科理念其局限性就显而易见。当下音乐学院中传统音乐的研究生学位论文答辩很少请音乐史学的教师参加，无论硕士还是博士均如此，反之亦然。各有侧重可以理解，但泾渭分明则不可取。实际上，现在没有哪一个学科声称自己的研究只是使用了一种方法，然而，我们声称自己运用多学科的理念和方法之时，是否真正对于这些所涉及的学科方法论有一定深层次的认识呢？

中国音乐学界对民族音乐学理论的认知与实践，最大的缺失在于对这种音声技艺类形式特性的认知把握不足，研究理念更多只是关注共时层面，对“积淀”、“历时”的认识不足；对所研究的对象叙述、描述有余，深层挖掘不足；个案调查缺乏更为整体的把握，过多停留在“有什么”和“是什么”的层次上，在“为什么”层次上把握不足；知识结构的缺失导致问题意识的缺乏，提炼升华不够，学术敏感性不强，突不破既往学术理念的藩篱，则很难出现真正意义上的“理念创新”。俗语云：想到了才能够做到。遗憾的是，许多摆在面前的问题如果根本没有意识、想不到，又怎么能够要求做到呢？当研究者的视野拓宽了，基础训练扎实了，许多以往认识不到的问题便会自己跳出来。有人讲：在计算机没有发明之前，也没有必须用计算机解决的问题。的确如此！针对不同的研究对象，如果一些必须涉及的层面考虑不到，那显然也不会从这个视角对其关注，当然也就无所谓问题的解决。

音声技艺类与它种文化最大的不同在于其所具有的时空特性。正是这种特性，其在传承的过程中必须依靠活体，其他都是辅助的手段，没有了传承的活体即意味着失传。在没有现代科技为依托的情况下，历史上何以在各地的音声技艺形式能够在不同程度上有一致性的存在？这就需要传播学、制度学、宗教学甚至经济学诸种理论的参与。这些学科的理论与方法很少是音乐学院的教学能够给予的，音乐学院不教，并不等于在研究中这些层面就不应涉及、不被关注，正是在训练过程中的这些缺环极大地阻碍了研究走向深入。

在我近年的研究中，深切感受到仅仅从音乐史和民族音乐各自的视角，许多问题都很难把握。需要指出的是，不是说找几条相关的历史文献就代表有了历史观念，而是要真正能够从宏观上把握研究的对象，还原音乐传统在历史语境下的发生、发展过程以及其何以能够传承到当下者，这当然需要潜心积累，知识结构的调整，研究理念的到位，否则即便感受到问题的存在，也是心有余而力不足，无助于学术研究的深入。

几年以前，我曾经到江西客家人聚居区考察。有学者把在客家区域内存在的传统音乐统统归结为客家音乐。我当时做了一个比喻，即全国粮票和地方粮票。意思是说在客家地区存在的传统音乐，并非都是当地的东西，只不过是由客家人传

承到当下。只有在宏观把握下将这些剥离,才能够看清哪些属于全国性的东西存在于此,哪些属于区域性的东西。大传统的东西在当地存在的过程中出现变化那又是另外一个问题。

在《中国民族民间器乐曲集成》各卷本中,不同省市存在的一些传统乐曲,有些不仅仅是在曲名上,甚至在曲体和旋律上、乐队组合等多层面显示出具有相通性、一致性;许多相同的乐曲被分别列入所谓佛教音乐、道教音乐、民间音乐;在民间音乐类下,某些地区在丝竹乐、鼓吹乐、笙管乐等"乐种"中其乐曲又显示出一致性。一些运用民族音乐学方法论对同一区域某一班社、寺庙、道观的音乐文化进行梳理时就以上问题的考量如何呢?我们看到的相关研究常常把方法论高高悬起,然后以个案分别述之,对个案中的音乐文化事项诸如一些仪式和其中的用乐整体把握,"小题大作"、"目不斜视",似乎这些内在的关联所引发的问题不在关注的范围。如果说民族音乐学依照这种套路来做,则恰恰是被学界所诟病之处。应当引起反思的是,这样做是否就是民族音乐学的终极目标。如果不能够站在更为宏观的高度来把握和认知我们的研究对象,对某一个案似乎研究比较深入,其实难免停留在某一层面之嫌,掩盖了研究难以走向深入的实质。曾经有学者谈到这样的感受,说某些运用所谓"民族音乐学"方法写出的论文,换掉一些具体时间地点和人物会惊人的相似,就像是一个模子刻出来的。这的确是一种很有意思的现象。究竟是我们对学科理念认知不到位,还没有把握住民族音乐学方法论的精髓?还是只想刻意求新,却不愿意因研究对象的需要而调整自身的知识结构,掩盖住功力不足的缺陷,相信大家应该能够做出自己的判断。当发现了问题却由于自身的局限无法解决是一件很痛苦的事情,但如果根本就体会不到这种痛苦那也是一种遗憾——也就不需要做出什么调整了。从当下切入,但所研究的是历史的积淀,回到历史不是一个新的命题,却不是一件容易做到的事。复原历史环境,以时人所有的理念去思去想,以时人所处的文化生态去把握,而不是仅仅看到当下有什么、是什么之后就进入发散性的议论层面,可能就会有更多深层次的问题显露出来。在下以为,用民族音乐学方法论进行相关研究者,切不可只是陷入到"当下"的语境之中,既然研究传统的活态存在,还真是应该加强史学的训练,加强与大学术界的接通,否则就会陷入到另一种局限性之中。

一个很有趣的问题是,历史学界的人士认为中国封建社会大一统观念下所形成诸多领域的一致性问题前辈学者已经有非常深入的探讨,当下的研究侧重点应该放在差异性和变异性上。这种看法没有错,问题还是出在音乐学界自身。由于音声技艺类的特性,我们不可能听到古人演奏演唱的实际音响,这就为研究音乐传统的变异设置了似乎不可逾越的障碍,相比较而言,能够把握"传统在当下"也是实实在在要做的事情。但问题在于,如果对于中国传统音乐文化的历史形态不能够很好把握又何以言其变呢?所谓变者,必定要有本原的东西,既而才能够看到其后

的变化所在,当我们不知其本,谈其变则是建立在想当然的理念之上。如果我们真正能够调整理念,从多种视角努力"还原"传统音乐的历史生态环境,对传统音乐在历史上的生存方式有深层的把握,很可能就会感受到一些久远的音声形态何以"活化石"样态存在。接通了之后再借助于文献、文物,借助于各地传承的活体来探求多种遗存的变异性和差异性。概言之,在变与不变之间,我们应该努力探求其两极,然后再探索其演化的过程,只从某一点来看而忽略另一点,都不可能对传统有更为深层的把握。

经过多年的探索,我将研究方向定位在"中国音乐文化遗产",这并非"跟风",而是出于对活着的传统音乐样态如何合理解释的考量。感受当下传统音乐文化的活体样态,并从中发现问题,进而努力从历时的层面与历史接通,这是将音乐史学与传统音乐相结合的研究。由乐户(乐人)到乐籍制度,进而涉及音乐机构、民间礼俗、音乐本体、音乐文献、音乐文物、文化心态、音乐社会生活、宗教等多个层次。将研究建立在对前辈学者的尊重和他们既有的研究成果之上。正是对这些研究成果的学习与判研,才能够引发我们在既有的基础上不断学习,不断进步。这个道理也许很浅显,但如果对前人众多的研究成果视而不见(诸如对近20年陆续出版的民歌、舞蹈、曲艺、戏曲、器乐曲集成志书,以及各地学者在调查研究的基础上所做的归纳总结、深入探讨等等),只是看到作为个案调查一时一地的研究对象,那显然也还是不能够有学术敏感和问题的提出。我从研究中真切地感受到历史的民族音乐学这种研究理念的实际意义。基于研究对象带给我们诸多的未知,迫使自己不断调整知识结构,充实丰富自我,在吸收多种研究理念和既有研究成果的同时,突破一些成见并对研究对象有相对合理的解释。曾经有学生与我交流,究竟材料和理念哪一个更重要。我的看法还是理念,无论是活体还是平面的材料,如果没有研究理念对其进行把握,它就是一堆材料,但如果在学术理念支持下将这些材料有机整合起来,就能够产生新的认识。理念并非凭空,是经历了不断吸收、积累和调整的过程方能够生发;当针对具体研究对象有了新的研究理念,如果没有足够的论据(利用多学科研究方法从不同角度挖掘的相关材料)的支撑,也会使研究结论苍白无力。既然根据研究对象能够生发出有针对性的研究理念,去找到支撑其观点的研究证据则是需要沉下来的事情,这就是我所说的研究理念更为重要的道理。

音乐为活体传承,在历史长河中必然产生变化,但多种研究所揭示出的现象显示,某些非常久远的音乐形态却可能基本保持历史原貌传承到当下。近期我和我的博士研究生张咏春就做了这样一个个案,结果发现了一个从明代就被列为国家礼仪用乐的牌子《朝天子》上下传承六百年、当下横跨17省市的全国性活体基本一致的存在。[①]虽然音乐本体一致性的把握是最好的证据,但仅仅找出证据还不够,

① 项阳、张咏春:《从〈朝天子〉看礼乐传统的一致性存在》,载《中国音乐》,2008年第1期。

尚需对传承方式、何以能够保持这种音声形态的相对稳定性向学界做出合理的解释。要说清楚则必须借助于多学科的方法与理念，通过对既有文献的重新认知与解读，才能够对传统的存在有整体的把握，这是以往无论音乐史还是传统音乐的研究都没有厘清的问题，症结就在于学科的条块分割导致不能有效地接通。接通了我们才能够发现问题，看到中国音乐文化传统在封建大一统的理念下、通过制度保持了这种一致性，如此才能够更好地辨析各地在这种整体一致性下的区域丰富性；换言之，只有把握了何以会存在这种一致性，才能够在此基础上看到其变异性。如果没有把握这种一致性作为前提，那么所谓的变异性就是永远无法证明的空洞概念。在我们既往的研究中，对这种"前提"、"基础"认知不足，或称是缺失，又如何能够有真正意义上的认知和把握传统？这是以传统为研究对象、仅仅停留在共时层面的"民族音乐学"所无法面对的，这就是我们所说的接通历史，共时与历时相结合认知当下传统的意义。

我们注意到，一些并非标榜自己是在做民族音乐学研究的学者却揭示出音乐学界相当重要的问题。这里可以举出几例。

多年以来，大家都以为陕西民间音乐律制中所特有的苦音现象，却被河南大学的杨善武教授以大量的实证将其扩大到全国，①至于其深层的原因，杨先生没有给出答案，但明确指出这是一个"牵一发动全身的理论课题"。他能够将各省市这么多不同音声技艺形态中的谱例找出，所下功夫十分了得，也显示出杨先生的学术敏感。这种研究显然是仅对一时一地之音乐文化形态进行探讨者所无法把握的，这需要从音乐本体的某一点上进行专题性的切入，并对该现象有宏观把握，的确是大题。

李来璋先生对于传统乐学和形态学的研究成果卓著，厚厚的两册《中国民族民间器乐曲集成·吉林卷》显示出他的工作量度。在此基础上，他的研究显得扎实而敏锐。两本学术论文集②中无论是《五调朝元》、《借字》还是《旦调考辨》，都是建立在对音乐形态有宏观把握前提之上的，《关于〈水龙峪〉与〈水龙吟〉的比较研究》，能够把吉林的鼓吹乐曲与西安鼓乐中的曲目相通性和一致性的层面揭示出来，如果不是对传统乐曲有相当程度的熟悉是很难做到。我们这里还想给李先生的《七宫还原》加上一个绝好的例证，我的研究生逯凤华在对山东岱庙藏谱进行研究时发现《七调迎仙客》正是七宫还原的再版，③看来山东与吉林的传统乐学理念也有一致性。由此也引发我们的思考，现在的民族音乐学者怎么就不能够揭示这些问题呢？

---

① 杨善武：《苦音研究——牵一发动全身的理论课题》，载《中国音乐学》，2000年第3期。

② 李来璋：《东北鼓吹乐研究》，吉林文史出版社，1994；李来璋：《鉴名录》，香港银河出版社，2001。

③ 逯凤华：《泰山岱庙藏谱〈玉音仙范〉的相关研究》，中国艺术研究院研究生院硕士学位论文(打印本)，2008。

也许是对各地传统音乐本体的不熟悉？也许是思维理念的缺失？也许是将个案调查进行到底，然后将揭示出来的材料留给后人进行再整合？

安徽师范大学的李庆丰先生在职攻读硕士学位的论文涉及到一个非常重要的问题，那就是各地多种筝派的曲目中多有68板体，这说明了这位以古筝为教学和研究对象者看问题的敏感。我们同样要问：这样的问题何以从共时层面考察的民族音乐学研究也不关注呢？

受人尊敬的老一辈学者冯光钰先生这些年来一直从音乐传播的视角对各地所有的多种传统音声形态的一致性和相通性进行探究，所著颇丰，心得多多，诸如《戏曲声腔传播》、《中国同宗民歌》、《客家音乐传播》、《曲艺音乐传播》、《中国同宗民间乐曲传播》等等，他所进行的研究既有个案又有整体，恰恰是只从个案研究无法说清楚者。

也许有人会讲这些学者的研究都不是“正宗”民族音乐学的研究套路，但如果我们在个案调查时只是停留在将音乐形态进行描述和就事论事分析层面上，而没有继续深入，也没有宏观把握下的诸多参照系与其作比，这些问题也很难被揭示出来，并得到进一步的阐释。

学界认为民族音乐学是从比较音乐学发端的。王光祈先生在海外留学期间用这种方法和理念写出了《东西乐制之研究》，被誉为“比较音乐学东方第一人”。正是他的留学背景，使得他能够跳到“圈外”观察东方与西方乐制的异同。进入到“民族音乐学”阶段时就“比较”说来更多强调主位与客位、局内与局外，其实这样的比较应该更注重研究者自身的知识结构和知识面。如果研究者具有比较宏观的视野，基础打得比较牢，理念到位，在这样的比较中就会发现此地的样态与大文化的同异，但研究者如果不具备这样的能力，或者说没有培养这种意识，则有可能就事论事。至于第三种比较，即现实与历史的比较，这需要对现实存在与历史存在的两极以及历史的演化过程有必要和必须的把握。大学术界和西方的民族音乐学界都已经认识到比较的重要性和价值所在，这种比较显然对中国音乐学的研究更具有针对性，毕竟中国是传统深厚、文明悠久的国度。如果这三种意义上的比较理念都能够在我们的头脑中生根，那将对中国的音乐学研究有极大的推动。遗憾的是，许多从事民族音乐学的学者停留在第二种比较的层面上，既抛弃了第一种，也没有采取第三种，这样做出的个案究竟能否有真正意义上的突破则不好说。可怕的是学界在第二种比较的层面上“固化”，形成思维定势，以为民族音乐学的做法即如此。本来民族音乐学就是在发展中成长的，如果我们拒绝依照新的理念对自己的知识结构做出相应的调整用以观照我们的研究对象，我们的学术能够有怎样的进展也就可想而知了。其实，即便是调整过后有了“历史的民族音乐学”的理念，也不可能解决所有的问题，毕竟根据不同学术对象的研究，我们需要找到解决相关问题的方法，学术界已经很少有人声称自己只是采用了一种方法论，事实也是如此。我们需

要多视角，需要经验性的总结。就文化人类学的方法论说来，一本书的书名已经有着很好的昭示：《文化人类学的十五种理论》，这其中尚未包括历史人类学的理论，毕竟这种理论属于后出者。由此说来，文化人类学学科方法论本身也在不断发展，何况民族音乐学呢？

民族音乐学在中国，最应该解决的问题之一就在于音乐存在与使用的意义，换言之，要把音乐的功能性说清楚，这种学科方法论是将音乐作为文化现象进行研究者。功能主义理论，任何一本关于文化人类学方法论的书籍都不可能漏掉，可见这是学者们特别在意的一种学术视角。中国音乐文化有人将其称之为“礼乐文化”，这种说法有以偏概全之嫌，但能够以此相称并非没有它的道理。既然我们是以中国传统音乐文化为主要研究对象，应该考虑到传统音乐在当下和在历史上的存在、传承方式。中国传统社会中的用乐，其实并非仅仅是为了审美和欣赏的意义，在某些场合使用音声在于仪式中有用、所用。中国数千年的礼乐社会许多用乐的方式总是与礼的需要相辅相成，这就是“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”①的道理。就礼乐说来，五礼之中何种乐对应于何种礼有一定之规，许多场合的用乐决不可随意。当民间接衍了国家礼中用乐的理念并将其付诸实施的时候，当下依然存在多种民间礼俗中的用乐形式，这显然与当下城里人将乐仅仅作为欣赏和审美的方式有极大的不同，这些音声技艺形式与民间礼俗相互依存，依附共生。甚至可以说，正是被民众所认同的多种民间礼俗滋养了多种音声技艺形式的生存与发展。许多民间礼俗具有仪式化的特征，礼俗作为一个平台，所承载的多种音声技艺形式与仪式相辅相成；至于这些礼俗的性质，礼俗与传统五礼有何种关系，何以某些礼俗中的用乐能够相对稳定而较少变化，祭与祈的理念何以会长期存在，民众何以对此有文化认同，在祭祀仪式中乐为谁奏等等，都需要认真考量。既然我们是在研究传统，既然我们是想通过认知当下的存在来把握中国传统音乐文化的发展与演化，中国的音乐文化传统与中国文化的大传统在当下究竟是怎样相互依存的方式；经过数十年“无神论”教育，我们的学子如何认知、把握在民间所看到的这一切——面对着庙会用乐（多种民间信仰崇拜，诸如药王、火神、关帝、城隍等）、过三年用乐、葬礼用乐，以及佛教放焰口、水陆会，道教的拜忏、斋醮科仪中用乐如何解释，还真是一个“新”的课题。学子们不明了所谓“为神奏乐”、“为人奏乐”、“人神共享”的意义，不明了正是这些理念的存在保障了传统音声样态的生存延续，对传统音声形态在民间的存在方式这些层面的认知可以说有相当一部分人是“集体无意识”。曾经有学生表示不解：庙会不就是一个逛与玩儿的场所吗？也有学者发问：什么是“过三年”？可见我们在主流意识形态影响下的传统音乐文化教育是何等的

① 郑樵：《通志》（史部·别史类卷四十九·乐略第一），《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

"成功"——如此割裂了传统音声的生存样态，缺失了传统文化数千年积淀下来的、在当下的乡间社会中依然存在的音声形态生存方式的理念，也难怪就只是审美和欣赏了。几十年 PK 几千年，以为中国的用乐传统就是审美和欣赏，缺乏传统用乐方式与礼俗关系的认知，缺乏对乐人们依附礼俗而生存的把握，缺乏对历史上何以保障传统音乐文化具有相对一致性的整体思考，恰恰是民族音乐学应该担负起让学子们恢复相关意识的责任者。何以在同一个政体下乡间社会民众文化心理的深层中还保留、认同这些东西，给音乐传统的活体存在提供生存的土壤与环境，提供所谓的"文化生存空间"，这真是值得我们深思。

许多运用民族音乐学方法论进行实地考察的报告的确观察比较细致，音乐与文化、音乐与民俗的关系把握也很到位，读起来也颇具完整性和启发性，可为什么这样的研究报告也受到诟病呢？这是在一段时间内我一直思考的问题之一。想来是否有以下的问题存在：其一是对既有研究成果的忽略。可能是研究视角和预设的问题，大有心无旁骛、专心致志的感觉，切片式描述之后的讨论，似乎所研究的多是孤立、特有、与他地音乐形态没有什么内在联系的对象，关起门来自说自话者居多；对于音乐形态只是分析描述，却不借助于既有研究成果与本地、它地相通、相同的音乐形态进行有效的比较，这当然也就看不清楚该地音乐与音乐大传统的关联；其二的确如学界所诟病的，明明是在研究音乐学的问题，却没有将音乐放在其中的核心位置，这似乎是一种"矫枉过正"，谁让既往的研究只注重本体呢？现在扩展到文化的相关领域本也无可厚非，问题在于如此会给人一种印象，即民族音乐学就是侧重解决这方面的问题，长此以往会固化这种认知，反而形成了新的局限。换言之，如果我们只是把侧重点放在关注这些仪式性的相通层面，而忽略了其中音乐本体中心特征的相通、相同、相异的层面，对于民族音乐学说来，难免有些舍本逐末的考量。本来民族音乐学的名称已经比较明确，还应该是音乐学，如果"去掉"了音乐，不以音乐为中心，不知应该有怎样的称谓。

就我本人的研究说来：从山西乐户入手进而对乐籍制度进行探讨的过程也经历了这种"阶段性"。的确，要想将这样一个大课题在相对短的时间内全面完成是不够现实的，因此，在揭示这种制度的过程中应该有所侧重，先把整体架构厘清，然后再有深入探讨。正因如此，对于音乐本体部分有所弱化，其实并非没有考虑，而是觉得有些东西不够成熟，所以没有拿出来。既然已经将乐籍制度有所把握，那么在接下来的研讨中进一步揭示制度下乐人承载礼乐和俗乐的同时必将对音乐本体进行关注。这种关注应该是全方位的，即在制度的把握下解释音乐本体整体一致性，在制度解体之后何以在各地还能够延续这种一致性以及产生变异性的诸种要素。值得欣慰的是，当我们循此思路放眼传统的时候，学者们已然所做的工作令人肃然起敬。如同我们前面所提到的主要是在传统音乐本体方面，钱仁康、黄翔鹏、冯文慈、郭乃安、陈应时、李石根、袁静芳、乔建中、简其华、江明惇、何昌林、童忠良、

王耀华、伍国栋、田联韬、樊祖荫、王震亚、李来璋、杨久盛、魏占河、杨善武、冯光钰、田青、刘正维、杜亚雄、吴学源、易人、周青青、黄允箴、赵塔里木、蔡际洲、蒲亨强、张伯瑜、詹仁忠、李玫、刘勇、刘桂腾、徐元勇、陈树林、韩军、肖学俊、吴晓萍、陈克秀、景蔚岗、傅利民、包爱军、李庆丰、王小龙(原谅多有遗漏,没有关注排序)等诸位先生的工作如此富有成效,以其学术敏感性所揭示出的相关学术问题发人深省;我们也看到,国家的"十大集成志书工程"所涉及音声类(民歌、歌舞、曲艺、器乐、戏曲)的成果为我们认知传统有多么大的便利。有意思的是,当我列出以上学者的大名之后发现,有参与集成工作背景和使用集成材料者竟然占据了大多数,可见具有领先性的学术成果、对中国音乐文化传统有整体把握、能够为中国传统音乐文化研究带来突破性进展的还是这个群体,这是不争的事实。我们在思考,何以这些成果由他们完成,还是由于他们真正接触和把握了传统的内涵,而且的确是从音乐本体切入者。何以声称搞民族音乐学的学者却很少能够生出这样的认识呢(原谅不恭)?有一个现象值得关注,那就是这些民族音乐学者很少借助于学术前辈业已提供出的这些成果,而对于研究个案又缺乏一定的广度,不去注意内在的关联性,更多只是在做一个个"个案"然后宣告完成。

我在想,为何这两种研究不能够有效地进行整合呢?我们的方法论何以为用?是为了方法而方法,还是为了学术研究的对象而借用方法、调整方法?著名收藏家马未都先生在中央电视台"百家讲坛"中讲到:窥一斑见全豹,那是你见过全豹。如果你没有见过全豹,你看到这一斑它就是一斑(大意如此,2008 年 7 月 27 日凌晨)。这是很有意思的比喻,如果你脑子里没有整体(作为一时一地之研究也需要整体感),那就是这种"窥一斑"的工作。马未都先生通过潜心钻研,对各个历史时期多种文物的特征都有基本把握,在看到某地的一件器物就能够做出合理的判断。这一点,真是值得我们以民族音乐学作为方法论的学者思考,如果我们对学子们的训练中不注重既有成果的把握;如果我们不鼓励以民族音乐学为方法论进行学术研究的学子们把历史学好;如果不能够使我们的学子顺势调整知识结构;如果不能够将民族音乐学只是作为学科方法论中的一种加以使用,我们的研究能够有怎样的深入还真很难说。以上学者的研究带给我们的启示在于,只有对音乐文化传统的本体特征相对熟悉,在此基础上再有方法论的指导,研究才更有意义。对传统文化本身就不熟悉,特别对本体也没有相对深入的把握,文章又有多少实际意义呢?由此我想到前些年一位学报的副主编在给我的信中所写到的:"我在任期间,发了某些人不少的文章,现在回头想来,他说了什么呢?"(当然,绝不等于他什么也没说)这种反思值得我们深思。

近些年来,作为课题研究的需要,我经常与学友一起到各地考察,在个案中体味传统音乐文化的当下存在方式,接通传统音乐文化的历史链环,感受历史上从宫廷到地方、从官府到民间的用乐互动,认知当下被称之为民间音乐的某些形态"很

不民间"的属性，观察当下各地礼俗的异同与用乐的变化。我们将明清时期国家嘉军宾之礼中上下相通使用的乐曲列出以为参照，令人吃惊地发现这些曲目竟然在当下全国各省市或多或少都有活体存在，何以如此不能不引发思考。我们依此先做了一个个案，那就是《从〈朝天子〉管窥礼乐的一致性存在》，有评论说"'变'与'不变'的问题终于有了比较明确的形态例证!"①其实，又何止《朝天子》，只要我们沉下心来就会发现，诸如《清江引》、《水龙吟》、《将军令》、《醉太平》、《豆叶黄》、《沽美酒》、《万年欢》、《撼动山》等，都是我们进一步需要研究的对象。可喜的是，这些已经有了一定的研究进展。

我们应该把既往以音乐形态为主进行研究的学术成果以及从 20 世纪 80 年代以来国家相关普查中"集成志书"所揭示出来的东西认真梳理，找出音乐形态、音乐本体方面究竟存在哪些问题，然后运用新的学科理念进行有针对性的研究，这是音乐为主的研究。新学科理念和视角是为了更好地解决这些实际问题，而不是仅仅停留在音乐作为文化现象、作为文化的有机组成部分的解释上。如果将音乐本体与音乐文化分开来讲，缺乏内在关联的把握，还是有两张皮式的感觉。运用民族音乐学的方法还应该是从音乐上发现，从多视角加以解释者。

相对于大学术界讲来，音乐学是其中的一个分支，无论是对于本学科的整体还是大学科的整体，都应该建立宏观把握下微观研究的学术理念。这种宏观的涵义多层，要真正把握宏观，还是要针对不同的研究对象对自己知识结构不断进行充实调整，如此才能够真正体味到学术研究的魅力。在这一点上，我的切肤之痛也在"理疗"之中。

内特尔对于民族音乐学这个学科有一种界定，即要研究"无限的一致性和无穷的差异性"，这是多种学科都应有的一种思考方式。如果我们在讨论过程中既不关注何以有一致性，也不把握何以有差异性，关注"深层"与"背后"，就失去了学科的意义。其实，无论一致性还是差异性，都是要建立在比较的基础之上的，当然，比较是多层次与多层面的，从不同层次与层面进行比较就要有不同的切入点，而每一种切入点都是需要学科方法论加以支撑，也需要有更为宏观的视野，当然也要有相关的技术训练。有人言道：我们还年轻，学养不足，还是先做一些个案，随着积累的增加再来关注这些问题。这固然不错，但关键在于要不断培养这种宏观把握的意识，将自己研究的对象与知识积累对接，然后找出问题再加以拓展，不断去思考这个"why"和"why not"——所谓"正求"与"反求"的意义，只有能够找出问题，才能够进而调整自己以便解决问题，否则陷于一种既有状态的思维"固化"，则很难前进。民族音乐学作为一个学科来讲，既有其相对稳定的学科方法论，更要针对所研究对象的实际问题不断向外扩展，如此才能够适应学术的进步。在这种意义上讲，那种

---

① 参见新浪网项阳博客中的相关评论，2008 年 7 月 4 日。

将民族音乐学与中国传统音乐理论作为不同学科而要分离的理念，其本身的局限显而易见。只有相互借鉴融为一体，才能够有助于解决更多的问题，如果人为切割，让研究音乐形态本体从民族音乐学领域分离出去，显然也不是民族音乐学发展的初衷。

一位学者结合民族音乐学发展的历程总结了四个特点，即“非欧”、“时代性”、“地域性”、“文化”。这种总结非常到位和明确，关键在于我们如何认识。值得思考的是，当中国传统音乐理论的研究更多关注到文化、关注到历史层面的时候，而声称整体研究的民族音乐学却要与其切割，这在某种意义上又将自己束缚，的确是一件遗憾的事情。

所谓“非欧”，有着特殊的语境，主要是在当时与影响世界的欧洲专业音乐相切割，以拓展思维理念和研究领域。某种意义上讲，这恰恰是一些西方学者为了打破“欧洲中心论”所做的有益尝试。为的是让大家认识到作为音乐的文化形态显然不只是欧洲之一种，于是欧洲和美国等地的一些音乐学家们走出去，更多将目光关注到欧洲以外的区域做“实地考察”，揭示出不同的音乐文化现象；所谓“时代性”，我的理解主要是从当下的活态切入，关注现实的状况。对于一些没有文字、文献的区域更多借助于口述史和实地观察辨析，以把握其文化特征，这样的做法非常有效，但要解决诸如中国、印度等有着悠久历史文明，而且当下在民间的东西属于历史大传统文化积淀的国度的相关问题，显然在时代性的前提下还要有历史性的支撑，否则许多问题看不清楚。因此，就这样的文明形态讲来，时代性应该是指一种研究切入的初始方式，而非研究的全部，因为只是当下、现实的描述难以把握其深厚的文化内涵；至于“地域性”，绝非是讲我们的目光仅仅盯在某一区域，而是侧重这一区域，在对其音乐文化形态作全面考察的同时，跳出来与它地作比较，只有这样才能够真正把握住这一“地域性”的特色。这就好比我们要看到自己必须借助于一汪水和一面镜子一样，如果没有一个参照系，也就根本不可能真正看清自身。曾经有一位以某地画像石上的音乐图像作为研究对象的研究生在文章接近完成却在把握该地特色时大感困惑，并以此与我交流。当我问他全国有几大汉画像石的存在区域，该同学明显把握不足，问题恰恰出在这里。当你不明白它地画像石所承载的音乐文化的特色，又如何认清该地的特色呢？只有在与他地比较之中才能反观该地的特色。大家都明白比较的重要性，但到了操作的层面反而有些“不管不顾”，又如何能够看清楚特色？遗憾的是，我们的一些相关研究却“忘了”民族音乐学的前身是比较音乐学，把祖宗传下来的多层次比较的法宝给“忽略”掉了，只是停留在对一时一地一区域的层次，没有整体把握，只有个案无疑也是一种悲哀；作为“文化”者，越是大家常常挂在嘴边上的词汇越是很难把握，如果我们能够认同音乐本身就是文化的有机构成，那么，我们所讲的文化就不应该将音乐形态——音乐本体置之度外，其实，音乐本体也是文化的具体显现，如果我们片面地将音乐本体与文化相脱

离，难免将我们的研究陷入“两张皮”式；如果我们再将中国传统音乐理论与民族音乐学“分野”，实在不明白我们的研究将要如何进行了。在研究切入时有所侧重可以理解，但要分野则不可取。

如果我们能够反思这些问题的存在，把握住个案与整体的关系，对于学术研究的深入会不无裨益。我们并非是想赋予民族音乐学太重的使命感，指望其能够解决所有的问题。民族音乐学作为学科方法论的一种，的确应该在中土的实践中不断进行总结，注意到本学科理念的新变化，并适时做出调整，所谓历史的民族音乐学的理念，其实应该是将既往的传统音乐理论研究与音乐史学对接，从活着的音乐文化现象关注点切入，贯通整体，这样会有助于新问题的发现，根据所研究的对象对研究者自身的知识结构进一步调整，力图满足实际研究的需要。在此基础上不断总结提升将研究成果应用于教学，使学子们在踏入社会深入实际针对不同研究对象做考察的时候，能够将头脑中业已存在的理念和知识与实际存在去对接、碰撞，从而为中国传统音乐文化研究的学术理论体系添砖加瓦。否则，我们做了一个又一个的个案，借助于现代科技录下相当数量的音响、音像资料，却无助于学术深层问题的解决，如此重复，不亦悲乎。个案的实地考察是对传统的认知与体验，作为学者，则应该在此基础上整合多种相关资料，结合多种方法论，将研究引向深入，在引进学术理念的同时反刍消化，使其真正能够用于解决中国音乐学研究中的诸多问题，从而为学术理念的发展，为中国的民族音乐学理论实践注入新的内容，否则，无异于邯郸学步，失去了其方法论的意义。

张伯瑜先生在某次学术会上曾经对外国人来中土作民族音乐学个案调查的情状有如下表述，即他们语言不通，在交流都存在问题的情况下，对于中国浩繁的文献短期内更是很难“搞定”，因此，你很难要求他们在对中国传统的理解与把握上能够达到怎样的高度与深度(大意如此)。值得反思的是，当一些民族音乐学的学者脱离了自身所熟悉的文化来关注“非欧”文化时，你又能对他们认知与把握这些非欧文化能力有怎样深层次的要求呢？如果把他们的研究作为学科方法论的“范文”来加以解读，以为民族音乐学就应该这样做的时候，则难免将因知识结构的缺失和对“异文化”深层把握不足所带来问题的不被关注作为研究所应该有的样态，这就使人“哭笑不得”：有些“缺陷美”的感觉了。我们理解的民族音乐学显然不是这样，无奈之举不该成为本应如此。这恰恰就是文化人类学界提出“历史人类学”学科理念以及理查德·威戴斯提出“历史的民族音乐学”方法论的道理，从活态切入，与历史接通，整体把握.立体研究，只关注当代则很难挖掘深层的内涵，这是对于既有方法论反思所形成的理念，当然也意味着对研究者的知识结构提出了更高的要求，特别是一些外来学者要真正把握所研究对象的民族文化传统之时更是如此，克服影响学术研究的壁垒才会有更多的学术敏感性生发出来。当然，运用民族音乐学的方法论要关注的问题众多，也并非所有的研究都要涉及历史的层面，但这并不应该

成为回避的借口。

中国传统音乐文化是先辈们数千年不断创造与融合的产物，在错综复杂的社会文化生态环境中演化发展，在当下属于传统的活态积淀。既然是为传统，必定与历史有着千丝万缕的关联，我们如果忽略了其与历史的关系，没有“接通”的理念，则会导致许多问题无从解释：在中国大陆，文化人类学和社会学等多学科理念引入音乐学的研究已经有数十载，我们要解释的问题很多，解释问题需要多视角和多学科方法论的支撑，这就要求我们在研究的过程中为了研究需要不断学习，不断消化，不断创造性地用于研究实践，从而不断进步。历史的民族音乐学的理念真是值得我们深入探究与把握。

（原载《中国音乐》，2008 年第 4 期）

江苏传统音乐文化地理分布研究

薛艺兵　吴　艳

对传统音乐进行地域空间的地理分布研究，一直是国内外民族音乐学的重要研究课题。这类研究主要是借鉴文化地理学的方法，把音乐与其生成的地理环境和人文背景相联系，通过比较不同地域、不同民族、不同人群的音乐传统，分析出音乐的地方特色和区域差别，从而帮助人们认识传统音乐的空间分布及其受地方文化影响而形成的音乐文化特征。

在西方民族音乐学早期阶段（比较音乐学时期），即有德国学者霍恩波斯特尔（M. von Hornbostel）和萨克斯（Curt Sachs）通过研究全世界各地区的乐器和音乐而提出"音乐文化圈"学说；匈牙利的巴托克（Bela Bartok）和柯达依（Zoltan Kodaly）通过研究本国和邻国民歌而提出"音乐方言区"的概念；也有20世纪60—70年代美国民族音乐学家梅里亚姆（Alan Merriam）和奈特尔（Bruno Nettl）通过研究特定文化而提出"音乐文化区"概念；还有同一时期美国民族音乐学家洛马克斯（Alan Lomax）在其著名研究项目"歌唱测定体系"中通过比较全世界各不同地区歌唱风格与政治经济环境而提出新的音乐文化区域概念。这些研究虽然都没有明确提出音乐地理学的学科概念，但他们对音乐风格区域或音乐文化区域的划分，明显带有音乐地理学空间布局研究的特点。

20世纪80年代以来，受西方民族音乐学的影响，中国许多音乐学者也投身于本国传统音乐地理分布的研究，并取得了一批丰硕成果。其中代表性成果如：杨匡民的《湖北民歌三声腔及其结构》（1980）；江明惇的《汉族民歌概论》部分章节（1982）；乔建中的《汉族山歌研究》（1982）；苗晶的《我国北方汉族民歌近似色彩区的划分》（1983）；李惟白的《民族音乐文化色块论》（1984）；苗晶、乔建中的《论汉族

民歌近似色彩区的划分》(1985);黄允箴的《论北方汉族民歌色彩区的划分》(1985);杨匡民的《民族旋律地方色彩的形成及色彩区的划分》(1987);乔建中、苗晶的《黄河流域东西部民歌区的形成及其风格特征的比较》(1987);乔建中的《音地关系探微》(1990)等。尽管这些学者们的研究方法不尽相同,但他们有一个共同的学术取向,就是对中国民歌(主要是汉族民歌)进行风格区域差异的划分。尽管划分音乐风格区域已经具有音乐地理学地域空间分布研究的性质,但初期的研究多从音乐形态(旋法、结构等)方面进行"定性"描述,较少探讨音乐风格区域形成过程中的地理环境要素。而苗晶、乔建中 1985 年出版的《论汉族民歌近似色彩区的划分》(文化艺术出版社)一书,以及乔建中 1990 年发表的"音地关系探微——从民间音乐的分布作音乐地理学的一般探讨"一文①和 1998 年发表的"论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设"一文②,不仅弥补了忽视地理环境要素的不足,而且还补充了音乐文化区域历史文化成因的分析,使这一研究领域具有了更为明确的音乐地理学特征。③

综观前人的研究,他们大都是从宏观角度对辽阔的空间范围(北方或南方)甚至全国范围内分布的传统民歌所作的比较研究,并且重点大都聚焦于音乐形态及音调风格的区域特色问题。文本与前人研究的不同之处在于:其一,集中于一个行政省区(江苏省)的地理分布范围;其二,突破单一的音乐体裁(民歌)的风格区划,而以各类地方传统音乐体裁作为综合分析的依据;其三,不局限于仅从音乐形态角度进行区域风格划分,而是结合自然环境、历史渊源、人文背景多视角综合审视传统音乐的区域文化特点。

一、江苏传统音乐文化区的划分及其依据

"文化区"(culture area)是指文化在地理上的分布单位。这一概念来源于 20 世纪上半叶的西方人类学文化地理学派,早期是德、奥文化人类学家提出的"文化圈"(cultural circle)概念,后来在美国发展为"文化区"概念。虽然各家用法有所不同,但都是作为研究文化空间的分类方法来使用这一概念的,并且主要是分析文化

① 乔建中:《音地关系探微——从民间音乐的分布作音乐地理学的一般探讨》,载刘靖之编《民族音乐》第 3 集,香港大学亚洲研究中心,1990。

② 乔建中:《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》,载《中央音乐学院学报》,1998 年第 3 期,第 3—9 页。

③ 以上陈述资料部分地引自薛艺兵:《流动的声音景观——音乐地理学方法新探》,载《中央音乐学院学报》,2008 年第 1 期。

史的一种特殊方法。[①]本文基本上在人类学关于"文化在地理上的分布单位"这层含义上借用"文化区"概念,并将这一概念限定为"音乐文化区"范围。另外,之所以不采用以往音乐学者们常用的所谓"民歌色彩区"或"近似色彩区"等概念,主要因为本文所论者不限于民歌,且不仅仅讨论音乐的形态样式及其风格色彩,而是对江苏传统音乐各类体裁、综合文化特色的研究,故而采用"音乐文化区"概念。

以江苏省行政区域为范围,虽然不能完全涵盖当地传统音乐流传的地理区域界域,但就该行政省区自古以来的历史文化特点及其音乐文化传统而言,可以认为,在江苏这个省区范围内,早已形成"自足"的(即品种、类型齐全的,自成体系的)一个广域文化区,而在这个自成体系的广域文化区内部,又由于地理环境、历史文化、音乐传统等方面存在区域差异,故而又可以按照内部区域差异划分为若干狭域文化区划。现就江苏文化构成的各种因素,从整体的广域文化区特征和狭域文化区特质两方面,对其进行简要的总体分析和区域划分。

首先,就地理因素而言,江苏地貌以平原为主,是全国平原面积比例最高的省份之一。全境无崇山峻岭,而多名川巨泽,湖荡众多,水网密布,海陆相邻,滩涂面积较大。长江自西向东穿境而过,将江苏省自然地分割成为南北两大区域,即苏南和苏北两大区域。

从风俗的地域差别上看,自古以来,江苏民俗除东部沿海渔民、盐民的特殊风俗之外,南北两地可以截然分作两系,南部主要指太湖流域的苏州府、常州府、松江府、太仓州可谓吴风俗区,如果辐扩至浙江的杭州府、嘉兴府、湖州府,则称吴越风俗区;北部主要指淮河流域的徐州府、海州、淮安府,大体以淮河为界,北岸为徐风俗区,南岸为淮风俗区,合称为徐淮风俗区。在南北之间的长江两岸,有一个过渡地带,南岸为江宁府、镇江府,古为吴俗,北岸扬州府及通州的西部,古为徐俗。中古以后,三府一州变迁甚大,被称之中部或"中介区"。[②]

就本省方言而论,在靖康之难后,南宋与金以淮河为界,形成江苏境内方言三分基本格局,即:吴语、江淮语和徐州语。

经济方面,也是历经长期变迁而演化成所谓"苏南、苏中、苏北"三大区域,其划

---

① 最早使用"文化区"这一概念的是美国人类学家奥·梅森(O. T. Mason),他曾把拉丁美洲的土著文化划分为十八个文化区。威斯勒(C. Wissler)在《美国的印第安人》(The American Indians, New York, Oxford University Press,1922)一书中对印第安部落的物质文化、社会制度以及宗教、神话等地理分布情况的详细分类,可看作是文化区研究的典范之作。著名美国人类学家克鲁伯(A. L. Kroeber)等人也从历史、地理角度分析和研究过各民族文化区的分布及其特征。美国学者所说的"文化区",主要是一种文化特质的区域分布概念;同时也是一种分析文化史的特殊方法。主要内容可参见王康主编《社会学词典》,山东人民出版社,1988,第70—71页。

② 殷光中:《江苏南北民俗文化比较研究》,载《民俗研究》,1994年第1期。

分范围为：苏南——亦称“江南”，以苏州、无锡和常州为代表；苏中——扬州、泰州、南通三市；苏北——徐州、淮安、盐城、连云港四市。

从以上几个方面综合看来，江苏文化依据区域文化差异特征大致可以划分为三个文化区，即：苏南文化区、苏中文化区和苏北文化区。文化区的划分同自然地理位置的区域基本吻合。当然这不是一种偶然，更不是人为的附会，而是天然因素影响下数千年的文化选择和文化调适的必然结果，也是区域内各自历史事件、风俗、语言、教育、经济等因素共同孕育的结果。

不过，从音乐文化的角度分析，上述三个文化区的划分还不足以体现江苏全省传统音乐的文化分布特点。本文认为，对江苏音乐文化传统的区划，在上述三个文化区划的基础上，可以细分为四个音乐文化区，即：金陵音乐文化区、苏吴音乐文化区、维扬音乐文化区和楚汉音乐文化区。

金陵音乐文化区的区域范围是以江苏省省会南京（古称“金陵”，曾为六朝古都、民国政府所在地）为中心，并包括江宁、六合等周边辐射区域。从全省范围来看，南京这一融会中国南北、贯通长江东西的地理和行政地位是独一无二的，所以南京音乐文化可谓是南腔北调式的多元音乐文化区，其音乐类型纷繁复杂，品种齐全，既具有独立性和完整性特点，又形成一个强烈的文化中心，辐射周边地区乃至整个江苏省。苏吴音乐文化区所指的是苏州、无锡、常州一带，而以苏州为此文化区的中心城市；楚汉音乐文化区系指徐州、连云港、宿迁、淮安、盐城一带而以徐州为中心；维扬音乐文化区系指扬州、泰州、镇江、南通一带，其中以扬州为中心。

二、四大传统音乐文化区的文化特征

传统音乐文化区的形成是由社会多种因素促成的，这些因素直接或间接地影响着各区域音乐的文化特征。例如，由于江苏省中、南部地区地势低平、水网稠密，稻作文化发达，该地区民歌中丰富多彩的栽秧号子和车水号子就是这一生产方式的直接体现。如果说当地典型的水乡生活构成的地方习俗深刻制约着其民俗音乐的体裁和样式，那么，东西南北不同方言的鲜明特征则又直接影响了省内各个不同音乐文化区的音乐音调特点和曲目风格。细加分析不难发现，地理环境因素以及由此形成的生产方式对不同音乐文化区的“原生性”地方音乐的影响最为显著。就不同音乐体裁与形式分布状况而言，金陵、苏吴、维扬和楚汉四个音乐文化区在音乐体裁上就各有侧重。比如，仅以明显具有“原生性”特点的民歌体裁为例，楚汉音乐文化区中的民歌多为山歌、号子；苏吴音乐文化区的小调则丰富多彩，影响较大，其中如《孟姜女》、《茉莉花》、《无锡景》、《姑苏风光》等已经成为苏吴之地的音乐“品牌”；维扬音乐文化区和金陵音乐文化区与楚汉音乐文化区和苏吴音乐文化区相比较而言，其音乐体裁类型更为丰富，如南京、镇江等地的小调就异常丰富多样，当地

的号子也尤为出名，像排筏号子和搬运号子等都曾是当地有代表性的著名号子类型。

从音乐表现的内容来看，楚汉音乐文化区的音乐多反映广阔的社会生活，描写的人物多是帝王将相、英雄豪杰，而苏吴音乐文化区的音乐则多表现爱情、家庭等日常的生活情节，关注的人物多是才子佳人。这似乎与楚汉文化区历代多出帝王、豪杰而苏吴文化区历来多出才子佳人有关，实际也与南北相异的地理环境有关，更与因地理环境影响下的古代历史文化传统有着直接关联。比如苏北自古多战乱，历来乱世出英雄，故而民歌内容较多涉及帝王将相、英雄豪杰；而苏南历来少战事，加之占据优越的地理条件，政通人和、风调雨顺，故而历代才子佳人多出于此地，民歌中也就较多地得以反映。再如，同样属于民间信仰题材的音乐，江南民间流行的是宣卷、说因果，内容主要是因果报应、善恶轮回，带有鲜明的劝善意味；而江北民间流行的是童子戏、香火戏，内容主要是祈丰年、求福祉，带有强烈的功利性和具有浓厚的原始宗教色彩。①这些文化特征的差异同时也与北方多战事而南方多安逸的历史境遇有关。

当然，四个音乐文化区最根本的差异体现在各自不同的总体音乐风格上。综而述之，苏吴音乐文化区的传统音乐委婉秀丽；楚汉音乐文化区的传统音乐高亢雄壮；而维扬音乐文化区的传统音乐则体现出兼融南北的特征；金陵音乐文化区与维扬音乐文化区相似，同样体现出既有吴地传统音乐的委婉柔情又有楚汉传统音乐的高亢雄壮，毕竟维扬地区是贯通江苏南北的交汇地而金陵历来就是沟通中国东西南北的要冲。

音乐表现手法和旋律形态特点是体现音乐文化区域音乐风格特征的最重要因素。我们可以从各不同音乐文化区的各种音乐体裁的表现手法和形态特点分析不同区域的不同音乐文化特征。

民歌音乐风格的形成，除了演唱法和演唱方式(形式)等因素外，曲调的音阶和旋法则是构成民歌风格特征的重要方面。首先，从音阶的运用上看，笔者通过分析苏北地区 93 首民歌而得出的统计数据是：苏北地区建立在六声及七声音阶基础上的民歌共有 55 首，占到该区域民歌总数的 59%，明显超过了五声音阶的使用量；有人统计了江淮地区和吴语地区的民歌，其中，江淮地区五声音阶的民歌占统计总数的 75%，吴语地区五声音阶的民歌则占统计总数的 74%。②从这些数字可明显看出，楚汉音乐文化区的音乐在五声骨干音的基础上，加清角和变宫的六声音阶或七声音阶运用很多；苏吴音乐文化区的音乐运用五声音阶则非常明显；维扬音乐文化区和金陵音乐文化区五声音阶和加清角或变宫的六声音阶则运用的较多。其

---

① 张森材、马砾编著：《江苏区域文化研究》，江苏古籍出版社，2002，第 15 页。

② 丁艳：《江苏民歌曲调逻辑因素探究》，南京师范大学硕士论文，2005。

次，从旋法特点即旋律进行以及装饰音的运用方面，楚汉音乐文化区民歌的旋法是在级进的基础上运用大跳较多，装饰音较少，曲调风格多豪爽、粗犷，如《纱窗外》、《割心割肝舍不得》、《开网号子》等。

纱　窗　外

（南关调）

宿迁市

1=D $\frac{2}{4}$

中速

纱是纱窗　外，　门外响叮当。

叫声小秋菊（呀），又唤小梅香。你与我快把

割心割肝舍不得

（栽秧号子·栽秧鼓）

淮安市

1=$^{\flat}$B $\frac{2}{4}$

中速稍快

[打鼓]

1.无（啊）事（儿来里小）不（哪）打（哎个么）栽秧田里的

鼓（喂，一片青儿来，一么杨柳格冬

代，你格冬代），[唱唱] 巴（啊）根（哎哩小）草（啊）来

（呀个么）节打（哎的）节（哎），娶个（哩小）……

开 网 号 子

连云港市

1=C 2/4
中速

领 和

1 6 3 2 | 1 65 5 | 3 6 1 65 | 5 5 | 6 2 1 | 6. 1 6 5 |
哎 哎嗨 来 呀 上 哎 嗨， 啊 哎嗨， 啊

领

6 6 1 65 | 5 5 | 5 5 6 5 | 1 6 5 | 3 3 2532 | 1 1 6 |
啊哈 哈咿 呀 哈， 哎 哎嗨子 来啊 哈 上 昂 哈，

和

5 6 5 | 3 21 1 | 5 6 1 65 | 5 3 2 | 1 6 3 21 |
哎 来 嗨 哎嗨 哎咿 也 哎嗨， 同志 们就

从上述三个谱例中都可看出它们是在五声音阶的基础上形成的六声音阶，旋律以级进进行为主，出现了五度、六度大跳，三首民歌的装饰音都比较少。

苏吴音乐文化区民歌的旋法是以曲折的级进为主，润腔丰富，装饰音多而细密，曲调的主要风格曲折婉转、圆润细腻。最具有代表性的有《苏州景》、《孟姜女》、《无锡景》等。这里试以《苏州景》为例。

苏 州 景

（侉侉调）

苏州市

1=C 2/4
中速

5332 6 3 | 21 6 5 3 | 1235 21 6 | 1 - | 3 1 2 | 3. 532 3 0 |
*1.*拉拉 小胡 琴 （呀）， 唱一只苏 州 景， 苏 州 （格）景 致

533 2 1235 | 21612 5 | 1 6165 3 | 56 1 2 | 21612 5 | 66165 5 3 |
多得(来)呒淘 成 （呀）， 让我 唱 虎 丘 （格）顶 有 名 （呀），

该曲为五声音阶，旋律基本是级进进行，音程大跳较少，多次运用十六分音符，装饰音使用频繁，节奏舒缓。

维扬音乐文化区和金陵音乐文化区的民歌兼有南北特征，它的旋法接近苏吴音乐文化区，以曲折的级进为主，但旋律中的大跳明显比苏吴音乐文化区多，但又比楚汉音乐文化区少，装饰音虽没有苏吴音乐文化区那样频繁，也时有运用，有些旋律虽然曲折多变，却不似苏吴音乐文化区那样华丽和细腻，曲调风格婉转秀美中透露出爽朗活泼，如《拔根芦柴花》就非常典型。

拔根芦柴花

（栽秧号子）

姜堰市

1=E 2/4
中速

领
5 3 5 | 6 1 3 | 2 2 6 1 | 2 2 3 53 | 2 - | 和 2 3 5 5 |
想 起 哥 哥 梁(啊) 山 伯（嘹 啊， 哎嗨 哎嗨）

1 6 5 3 | 5 3 2 6 | 1 6 | 领 5 5 3 | 2 3 1 6 | 2 3 1 6 |
哪有 心肠 来 梳 妆（啊）。奴 家 好 比 孟 姜

5 5 | 和 1. 3 | 2 2 | 1 2 1 6 | 5 5 | 和 5 3 5 | 1 6 5 |
女（呀， 哼 呀 哼 呀） 孟 姜 女（呀）， 梁 兄 好 比

5 3 5 3 | 2 - | 和 1 - | 1 2 1 6 | 5. 1 | 6 1 5 6 | 1 - ‖
万 喜 良， （哎 拔根 芦柴 花） 方 喜 良。

杨凤莲、马凤珍唱 马庄文化站 姜堰文化馆记

此曲同样是五声音阶，但出现两次六度大跳。虽然出现八个装饰音，但是以四分音符和八分音符为主，柔和而不细腻，兼容了南北风格特征。

上述民歌体裁的音乐表现手法和旋律形态特点同样也体现在传统器乐、说唱音乐、戏曲音乐和舞蹈音乐等体裁形式中，这里不再一一分类细说，篇幅所限，只作总体陈述。

首先，在传统器乐方面，苏吴音乐文化区的江南丝竹与楚汉音乐文化区的徐海鼓吹的风格差异就是最好的说明，前者风格细致秀雅、清新活泼；后者则高亢明亮、欢快热烈。其次，江苏境内的戏曲和说唱艺术形式因地理、人文、风土人情等自然及社会条件的互异而产生不同的音调和方言，大致可以分为吴语、北方语和江淮方言三个语区。而所有地方剧种和曲种基本都是用本地方言演唱，演唱时因“依字行腔”而不可避免地带有方言特点；再者，说唱音乐和戏曲音乐的曲调又多来源于民歌，所以说唱音乐和戏曲音乐也就显示出与上述民歌同样的区域风格特征。例如，属于楚汉音乐文化区的淮海戏唱腔就是节奏明快、旋律流畅，有平原地区那种辽阔而又豪放的特征；这一音乐文化区的另一剧种柳子戏的表演程式也是粗犷豪放，独具风格，如武将出场，必先在台上踢腿、打飞脚、亮相，发怒时则双足跳起，表示急躁情绪；[1]柳琴戏唱腔中则广泛运用大跳音程，四、五、六、七、八度的大跳音程随处可

① 《中国戏曲剧种大辞典》，上海辞书出版社，1995，第874页。

见,突出表现了柳琴戏唱腔特有的粗犷、豪放个性;徐州琴书的表演和说唱风格高昂、豪放;徐州大鼓的唱腔也都明朗粗犷,发音吐字重,说唱有力,易于表现江湖豪侠和打斗的场面。而苏吴音乐文化区的昆曲、锡剧等戏曲的唱腔多以五声音阶为主,基本不出现大跳音程,其风格婉转清丽、细腻动人;苏州弹词曲调较为单纯、节奏平缓、旋律舒展、音域不宽,具有浓厚的江南风味。维扬音乐文化区和金陵音乐文化区的扬剧、淮剧、扬州弹词等与苏吴音乐文化区和楚汉音乐文化区的戏曲和说唱音乐相比,则显现出既爽朗而并不刚劲,既柔和而并不细腻的风格特征。

苏吴音乐文化区的传统民间歌舞及舞曲(舞蹈伴随音乐)由于产生于山清水秀的地区,故其风格大体上呈现柔美、委婉、抒情等特点。楚汉音乐文化区的传统民间歌舞风格与其当地民风的豪放、刚烈、凝重等文化特质相一致。而界于两者之间的维扬音乐文化区和金陵音乐文化区的传统民间歌舞因受两种文化在此汇流的影响,其风格总体说来是兼具阳刚、阴柔之特性。不同地区的民间歌舞,即使属同一舞种,其风格的差异依然分明。将徐州花鼓与苏南花鼓比较就可以看出,铜山县黄集乡的花鼓扑蝶,其旦角的动作被归纳为"快、轻、火、梗",其中,"快"、"火"、"梗",明显地表现出粗犷特点。而流传于太湖一带的渔鼓花鼓,其渔姑的动作则柔美、圆润,举手投足都要无棱无角。舞种之间的风格差异亦是相当明显的,总的说,花鼓、灯舞、莲湘、落子、船舞、高跷等多是柔姿曼舞,而龙狮舞、傩舞、剑桨舞等则表现出刚劲强健的风格。当然,所在地区不同,柔和刚的程度是不同的,北方的刚健仅是相对于南方整体上的轻柔而言的。①

应该说明的是,上述对江苏这些传统音乐文化区域的划分依据主要是区域间的音乐风格特点差异,而根据音乐风格特点划分区域差异原本就具有一定的不确定性,因而据此划分的区域间的音乐文化风格差异只是相对的,并不是截然有别的绝对差异。此外,就区域界线而言,由于相邻地区文化之间的交互影响,往往使区域边界呈现出较大的模糊地带,故此音乐文化区域间的边界划分也存在相对性,无法标出明确的地图式界线。

三、四大音乐文化区形成原因探析

音乐文化区具有一定的稳定性特征,同时也隐藏着动态的演化过程。尤其是相邻音乐文化区之间,在体裁、品种、风格方面通常都不会是泾渭分明、截然有别的,往往是相互影响、渗透,形成你中有我,我中有你的复杂局面。其实,任何一个地方的音乐文化,自产生起就会在时间的传承和空间的传播之中产生变化甚或变异。在时间的传承上,音乐文化可能会出现各种各样的演进、发展、完善甚至消亡

① 朱恒夫:《江苏民间舞蹈概论》,载《江苏社会科学》,1993年第5期。

的情况;而在空间的传播上,音乐文化也可能会在传播过程中变化、变异,或融入、消解于其他种类之中。当然,金陵、苏吴、楚汉、维扬四个音乐文化区各自的各类音乐品种和总体音乐风格,是在漫长的发展过程中逐渐形成的,形成过程中也存在着不断的自我积淀和不断的相互渗透。江苏这四大音乐文化区的历史成因,尽管存在着各种复杂的缘由,但大致可归纳出如下几个方面。

一、受周边省份和地区音乐文化的影响

江苏在中国的位置比较特殊,总体说来虽是东部沿海省份,实际上,江苏正处于各种文化圈的过渡地带。张乃格在其《江苏民性研究》一书中提出:江苏不仅处于内陆文化圈和海洋文化圈的过渡地带,还处于长江以南的南方文化圈和长江以北的北方文化圈的接合部位,同时江苏还是中华文化圈和海外文化圈相碰撞的前沿阵地。①江苏的音乐文化同样少不了接受到了周边省份和地区的影响。如,楚汉音乐文化主要是受到山东、河北、山西、河南和安徽的较深影响;苏吴音乐文化受到浙江、上海、江西、福建等地的较大影响;而所有外来文化最后都会慢慢渗透到江苏地理上的核心地带即维扬地区,从而合化创生维扬独特的音乐文化;金陵作为中国南上北下的要塞以及其重要的历史和政治地位,其音乐文化几乎受到了中国东部以及长江流域所有省份和地区的影响。

在受周边省影响的各音乐文化区中,楚汉音乐文化区的典型例证主要是流传在苏北徐州一带的江苏梆子,该剧种源出自山东梆子,后受河南梆子和安徽梆子的重要影响,由于语言发音的差异而在徐州一带形成独立剧种,已有近二百年的历史。②在《中国曲艺音乐集成》中,也提到"北方方言区和语音相近的邻省山东、安徽、河南等地的说唱如山东琴书、河南坠子、梆子,安徽花鼓灯和泗州戏(与江苏柳琴戏音调相同)在音调上互有影响,都用坠琴作伴奏的徐州琴书、山东琴书、河南坠子等,它们常有相同的乐句、衬腔、过门,在演唱大幅度滑音及音程跳进的乐句方面也有相同的刚劲粗犷的音调风格。"③这里所说的北方方言区和楚汉音乐文化区的地域所指基本相同。在苏吴音乐文化区,如滑稽戏的形成和发展过程中,江苏与上海的关系非常密切,艺术上互相影响,艺员间互相流通。④在维扬音乐文化区中,海门山歌剧以海门方言为念唱语言,表演上则吸收其他剧种,特别是吴语系的沪剧、锡剧、越剧等的表演艺术;⑤从事徽剧的艺人如演青衣、老旦和彩旦的陈福泰、演老

① 张乃格:《江苏民性研究》,江苏人民出版社,2004。

② 江苏省文化局剧目工作室:《江苏剧种》(江苏戏曲丛书第一辑),1983,第257页。

③ 《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会、《中国曲艺音乐集成》(江苏卷)编辑委员会:《中国曲艺音乐集成》(江苏卷),中国ISBN中心,1994,第10—11页。

④ 《中国戏曲志》编辑委员会、《中国戏曲志》(江苏卷)编辑委员会:《中国戏曲志》(江苏卷),中国ISBN中心,1992,第151页。

⑤ 《中国戏曲剧种大辞典》,上海辞书出版社,1995,第429页。

生的沈长发、时炳南等相继加入淮剧行列，推动了淮剧的发展。由于徽剧的酵母作用，淮剧才在表演上逐渐摆脱说唱影响，开始讲究“一引二白，三笑四哭，规模格局”；[①]此外，在金陵音乐文化区中，如南京的梨花大鼓和京韵大鼓就是1913年分别由山东济南和北京传入的，而产生于湖北、江西的道情自清代传入南京之后至今在南京郊县仍有演出活动。由此看出，相邻音乐文化区之间的文化特征往往是相互影响的，一地的音乐文化风格通常是由外来音乐文化融合当地的民俗风情生成的。

二、受自身人文生态变化的影响

如果说全面受到外省文化或海外文化的影响是由于江苏作为长江入海口独特的自然地理因素决定的，那么其独特的人文生态也是决定本省四大音乐文化区形成的重要原因。人文生态是指建立在地理、气候等自然条件之上的政治环境、经济条件、教育状况、风俗人情等一系列的人群、社会亦即文化艺术生存环境。如传说中明代洪武六年(1373)，朱元璋问周寿谊说：“闻昆山腔甚佳，尔亦能讴否?”皇帝的指示岂能不从，于是自万历时，南京公侯缙绅及富豪人家宴集，不用北曲而改为南唱和南戏，其中“昆山(腔)，较海盐(腔)又为清柔而婉折，一字之长，延至数息，士大夫禀心房之精，靡然从好。”[②]显然，朱元璋的指示为昆剧在南京的扎根创造了良好的“政治”(政策)条件，当然，经多年孕育，流传在南京地区的昆腔和原来的“昆山腔”是有所差别的。又如锡剧原产于常州、无锡、江阴的农村，第一次世界大战期间，江南民族工商业高速发展而江南城镇也快速繁荣起来，于是锡剧追随经济导向堂而皇之地“进了城”，很快成为市民阶级热捧的戏曲新宠并迅速流传开来。所以，一地会流传何种音乐文化往往是由当地的人文生态环境决定的，即在恰当的时候在恰当的条件下，一地才会生发出与之对应的特定的音乐文化形态，或引进、或自创、或改造他地文化。当然，自身的人文生态环境犹如一个文化大熔炉，会依据自身的喜好和风俗同化外来音乐文化。这种改造和同化的过程是潜移默化、循序渐进、自然而然的。

三、省内各文化之间的相互渗透

江苏的地域面积在全国内地(除港台地区和各直辖市)算是最小的省份之一了，所以省内各文化区域间不仅仅在地域上紧密相连，甚至在各文化风格上也很难划出明确的界限。但这不是说各区域文化间风格完全相似或相同，而是指各区域文化间的相互交流和相互渗透由于地缘紧密的关系已达到极高的程度。省内音乐文化区间的相互交流和相互渗透导致的结果就是各种音乐文化风格亲密无间、难

---

① 江苏省文化局剧目工作室：《江苏剧种》(江苏戏曲丛书第一辑)，1983，第98页。

② 《江苏戏曲志》编辑委员会、《江苏戏曲志》(南京卷)编辑委员会：《江苏戏曲志》(南京卷)，江苏文艺出版社，1996。

分彼此。如扬州弹词音乐就是汲取昆曲曲牌发展出来的，但它经过扬州本土文化的熏陶和修饰之后却形成具有简朴无华、直舒胸臆特征的新曲种；而诞生于维扬音乐文化区的淮扬戏在传到苏州之后也有了细微的变化，融入了更多江南的细软气息。又如靖江由于位于吴语与江淮方言交界处，其语言受到来自南北临近地区移民方言的影响而形成独特的混杂方言：吴语太湖片毗邻小片的老岸话、江淮方言泰如片的沙上话以及泰兴话、如皋话、崇明话、老岸话合流的夹沙话，这种合成式的方言使靖江形成了与周边地区民歌既有区别又有千丝万缕联系的民歌体系。扬州清曲之所以在康、乾间走向全盛，从客观上来说，是由于当时扬州在经济方面比较繁荣，大批商人、小手工业者、市民有文化娱乐的需求，全国各地的剧种、曲种经常云集扬州演出，所谓“弦管纷纷闹水乡，北腔未了又南腔”（阙名：《广陵古竹枝词》），这就给清曲的大发展以肥沃的土壤和强烈的刺激。①

四、促成音乐文化区成形的意外因素

如果说地理、气候等自然生态以及有一定稳定性的人文生态对音乐文化区的成形有不可估量的决定性作用，那么偶发的意外事件对本地音乐文化特征的形成也会造成不可忽视的影响。如，苏北琴书是一种土生于苏北的民间演唱艺术，它流传并扎根于南京不是由于政治原因，也非文化的自然传播，竟是由于鲁、豫、皖和苏北连年灾荒致使灾民南下求生而导致这一曲种落足南京，并至 1930 年在南京而非苏北达到了发展的高潮期。

应该进一步明确的是，江苏传统音乐文化区各区域间的文化差异，并不是音乐体裁形式的差异，主要是音乐风格的差异，而音乐风格的差异往往具有很大的相对性。从上文分析中可以看出，江苏各不同音乐文化区之间的风格差异，有的明显，有的细微，如江淮之间各地区的音乐风格区别就较为细微，而淮河以北和长江以南地区的音乐风格差别则泾渭分明，这都说明了音乐文化的传播在空间上的的确确是由地理、地貌以及与文化中心点的远近决定的。区域传统音乐特定乐种及其特定音乐风格的形成，既有原生性音乐文化生成和历史积淀的稳定因素，也有因区域间音乐传播而导致的风格变异因素，因而各音乐文化区音乐风格的稳定与变异在时间上和空间上也存在一定的相对性。此外，在原生性音乐生成、区域间音乐传播以及时间、空间的稳定与变化各构成原因中，还如上文所述存在着许多因音乐传承人地方群体的主观能动选择而产生的偶然因素，而这些偶然因素又因了政治、经济、风俗、审美等人文生态环境的多种变数而影响到人们对音乐品种、形貌和风格的主观选择。可以认为，在文化传播手段并不发达的自然传播状态下，人们对音乐文化的采借往往采取“地域邻近”原则，而采借后的应用则又遵循“区域同化”原则，亦即对来自邻近区域的音乐按本区域固有文化传统进行濡化适应。江苏传统音乐

① 江苏省文化局剧目工作室：《江苏曲种》（江苏戏曲丛书第一辑），1983，第 65 页。

文化区的地理分布及其成形，同样是采用了"邻近采借"原则和"区域同化"原则，由此构成了在江苏这个看似同质性的广域音乐文化区域内色彩纷呈的各个异质性狭域音乐文化区。

(原载《音乐艺术》，2008年第3期)

音乐人类学新研究："离散"音乐文化

黄　婉

2001年版《格罗夫音乐与音乐家词典》"Ethnomusicology"条目第四部分专门提出"离散"与全球化是音乐人类学近年来的研究新趋势之一。原因在于，后现代思潮和全球化语境中，音乐人类学（Ethnomusicology）的研究被赋予了新的内涵，引发了新视角和新论题。全球政经一体化进程推动了人及其文化进行了跨民族、跨国界的迁徙，从而在世界各地形成了一个个"离散（Diaspora）"群体。他们在迁徙地的异质文化空间中，依靠血缘、地缘，和文化上的亲缘关系实现着"亚文化"的重聚合。重新聚合的亚文化群体，与周围的文化环境壁垒分明。因而，反映其社会、文化意义体系的音乐实践呈现出特殊的研究价值。"离散"音乐文化研究拓宽了学界对于地域、民族、国家音乐研究的传统思路，将视角投向一个崭新的文化群体建构的新空间。近年来，国内外学者对"离散"音乐文化的个案考察不断涌现。本文是对"离散"音乐研究的核心概念、定位、现状及理论视角的梳理和思考。

一、"离散"音乐文化研究：核心概念

一、"离散（Diaspora）"

"离散（Diaspora）"，也称"流散（dispersion）"，来自希腊语，首先出现在《圣经·旧约》的记载中，原指"公元前586年的古代犹太人被巴比伦人逐出故土后的大流散"，以及"不住在巴勒斯坦的早期犹太籍基督徒"。[①]近代以来用来指"任何民

① 《圣经·旧约》希腊版中Deut. 28章25条，30章4条，John. 第七章。

族的大移居”，是“移民社群”的总称。20 世纪后半叶以来，随着“后现代”语境下“全球化”浪潮的带动之下，“离散”的历史内涵经过消解后，被重新赋予了新的内涵。如在《牛津英语辞典》(1993 版)中，“离散”指代“任何一群离开家乡在外生活的人”；在《后殖民研究核心概念》①，“离散”指代“在殖民主义的环境下，人们自愿的或被迫的离开家乡到新的土地生活”；罗宾·科恩把“离散”细分为若干类型：罪犯离散、劳工离散、贸易(经济)离散、文化离散等。每一类都是由于特定的原因导致下的人口迁移。②可见，“离散”一词越来越泛化。甚至到了 21 世纪的今天，“离散”群体还把来往穿梭于不同国度的“旅行者”纳入进来。

不同的历史、社会、文化背景下催生了不同的“离散”群体，本文涉及个案离散类型有：西方世界对第三世界的殖民主义时期推动下生成的上海租界里的西方人殖民型“离散”群体；二战期间因为种族避难而来到上海的犹太民族“离散”群体；全球经济一体化推动下来到上海的贸易和经济型韩国人“离散”群体；20 世纪初远渡重洋去到美国的劳工型华人群体。通过“离散”的概念解释可以总结出，无论怎样的“离散”群体、怎样的历史条件，都具备以下三个特征：一，外力驱使下被迫离开家园；二，在移居国作为少数边缘群体而遭遇到一定程度的歧视，但当边缘化状态得到消解时，该特征将会消失；三，思念故土。此特征历久不衰。

二、“飞地(Enclave)”

“离散”群体的音乐文化空间是个多纬度的空间，每个空间塑造了不同的音乐实践和音乐认同。这其中最为重要的一个组成部分就是“飞地”。对“飞地”的解释是“在本国境内的隶属于另一国的一块领土”和“存在于大群体中的小群体”③。因此，“飞地”指代的是移民群体的聚居地。在“离散”音乐文化空间中，“飞地”特指文化“心理”疆界牢固的音乐文化空间。“飞地”的概念很早就出现。笔者的借鉴主要来自文学研究领域的著作《文化无根——以 V. S. 奈保尔为个案的移民文化研究》。该书作者根据认同内涵和形式，将“离散”群体的文化类型划分为“拔根飞地型、植根同化型、去根无根型、双重认同型”。④谢勒梅在《音乐景观》一书中⑤亦认为“移民文化空间中的认同内涵和形式不同，移民聚居的性质因而有别”。在上海的韩国人的个案中，由于对宗教信仰、语言、习俗的认同程度和形式的不同，“离散”

---

① Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London and New York: Routledge, 1998, pp. 68—70.

② Cohen, Robin, *Global Diasporas: An Introduction*, London: UCL Press, 1997.

③ 陆谷孙主编：《英汉大词典》，上海译文出版社，2004。

④ 梅晓云：《文化无根——以 V. S. 奈保尔为个案的移民文化研究》，陕西人民出版社，2003，第 37—39 页。

⑤ Kay Kaufman Shelemay, *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*, second edition, 2006, pp. 423—460.

群体占据了一系列性质不同的移民文化空间，在"飞地"性的单一结构的移民空间中，"离散"群体的音乐经验建构的是想象中的"海外大韩民国"，音乐在群体中起到了凝聚民族、国家认同的作用，而在"飞地"以外空间建构的是有别于飞地的认同内涵，其音乐内容和形式也是多元的。移民文化空间中的"离散"人群的性质决定了音乐认同的内涵和形式。

就"拔根飞地型"而言，"飞地"里的音乐文化之根来自遥远的故土家乡，而维系文化之根的生命力的是海外移民群体努力维持的传统音乐实践。因为"离散"群体把自己民族的血统、信仰、习俗（音乐）、语言、和文学等当成是在海外安身立命的根本。而在其他形式的移民文化空间中，音乐扮演着文化交流、文化融合等不同的角色。

二、"离散"音乐文化研究：定位与现状

"离散"音乐文化研究是对移居异国他乡的族群或文化群体，无论年龄、阶层、性别；无论何种外力驱使离开故土；无论在移居国定居还是短暂停留，其音乐经验（Musical Experience）都是"离散"音乐文化研究的对象。

就"离散"群体音乐文化研究的学科定位而言，它属于民族音乐学的城市音乐文化研究领域。作为城市音乐文化有机组成部分的"离散"音乐文化群体，首先将其精神、思想和感情物化为声音载体。而作为声音载体的"离散"群体音乐经验，体现了教化、审美和商业功能，同时加强、规范了城市人群的意识形态、社会行为，在"离散"音乐文化空间中，音乐具有不可忽视的稳定社群和整合社群的功能。[①]"离散"音乐文化研究因而呈现出社会学、人类学的研究意义。

"离散"音乐文化研究现状包括个案和理论成果两类。在"离散"音乐文化研究的个案中，包括：汤亚汀的《上海犹太社区的音乐生活》（1850—1950，1998—2005）[②]、《上海犹太难民社区的音乐生活》和《1943—1944 年上海虹口隔都的音乐生活——上海犹太难民社区的音乐生活之二》，作者从音乐的社会功能的角度考察1943—1944 年间上海犹太难民社区"虹都"时期政治经济背景中的音乐生活，说明音乐如何成为难民生存斗争的手段、救济的来源，如何维系着人们物质与精神的生存，维系着他们复国主义的理想，如何延续民族性与民族精神，以及如何凝聚一个社会。美国学者罗纳尔·瑞度在《三藩市的中国乐社》[③]一文中对近一百年来的在美华人（早年的粤籍劳工和 20 世纪 70 年代的经济、技术移民）的社区音乐团体、传

---

① 洛秦：《世界音乐研究的学术价值和文化意义》，载《中国音乐学》，2006 年第 2 期。

② 汤亚汀：《上海犹太社区的音乐生活》（1850—1950，1998—2005），上海音乐学院出版社，2007。

③ Ronald Riddle, "Music clubs and Ensembles in San Francisco's Chinese Community", *Eight Urban Music Culture: Tradition and Change*, Bruno Nettl, ed., University of Illinois Press, 1978, pp. 223—259.

统音乐教学、体制、风格传承延续；乐器、乐谱、唱片；音乐社团里的社会融合现象；音乐社团的变迁历史和展望音乐社团未来的延续与发展。笔者的博士论文《上海的韩国人"离散"群体音乐文化研究》(拟)将把问题聚焦在韩国传统音乐如何在特殊的"离散"文化空间中，实现着维持和建构群体的社会共识。个案还计有迈尔斯的《特立尼达印度人的音乐》[①]和罗斯·汉·李《美国的中国人》[②]等。"离散"音乐文化研究的直接及相关理论文献主要包括：阿什克劳福特(Ashcroft)等编纂的《后殖民研究核心概念》、罗宾·科恩(Robin Cohen)的《全球离散导论》、斯图尔德·豪尔(Stuart Hall)的《文化认同与离散》、布鲁诺·内特尔(Bruno Nettl)的《八个城市的音乐文化：传统与变迁》、谢勒梅(Kay Kaufman Shelemay)的《音景：在变化的世界中探索音乐》：作者在该书中提出"景观三分模式"，强调"背景"，即表演地点对音乐的重塑作用。[③]提莫西·瑞斯(Timothy Rice)的《民族志和音乐经验中的时间、地点和隐喻》，作者通过构建"音乐经历的三维空间，即空间、时间、隐喻"理论框架，提出"以主体为中心的音乐民族志"的观念，来回答了以声音为媒介的音乐经验，在不同时空发生了怎样改变；音乐在何种条件下从农民阶层的审美经验转换为一种讨厌的政治象征等设问。该类文献还包括：汤亚汀的《城市音景观》、梅晓云的《文化无根——以 V. S. 奈保尔为个案的移民文化研究》；以及苏国勋的《全球化：全文明冲突与共生》等。

三、音乐文化研究：视角阐释

对于"离散"群体音乐实践或经验的考察，实际上也体现出学科的理论转型轨迹，从偏重结构主义转向偏重解构和阐释。结构主义对于民族音乐学的价值在于构建普适的音乐文化的逻辑体系，而阐释学的思路注重对经验(experience)的描述和解释，即往往立足于主位立场进行文化表述，并探讨音乐在特定文化空间的象征意义(symbolic meaning)。对"离散"音乐经验的研究不仅可以运用音乐史学的手段，同时更多地可以借助音乐人类学的视角，将音乐安置于社会、经济、政治和文化背景中观照。在这样的思考前题下，"离散"群体音乐文化研究将主要阐释离散与全球化、音乐与身份/认同。

一、"离散"与全球化(Globalization)

广义的全球化，是指自环球地理大发现和资本主义兴起就已开始出现的社会

① Helen Myers, "Indian, East Indian, and West Indian Music in Felicity, Trinidad," *Ethnomusicology and Modern Music History*, edited by Stephen Blum, Philip V. Bohlman, and Daniesl M. Neuman, University of Illinois Press, 1991.

② 罗斯·汉·李：《美国的中国人》，香港大学出版社，1960。

③ 汤亚汀：《音乐的流动景观与家门口的民族音乐学》，载《音乐艺术》，2001年第4期。

变迁现象。而狭义的全球化，主要指二战以后，由金融业跨国企业、通讯技术和大众传媒等方面的发展所导致的全球经济走向一体的趋势和过程。①"离散"取的是后者的内涵。"离散"群体的形成，是全球化推动的跨民族、跨国界的人的迁徙的结果。马克·斯洛宾在《亚文化之声：西方的各微型音乐》一文中认为，经济、战争、政治因素，造成了人口迁移，为移居地带去了各个国家和民族的小文化。小文化的形成和加固助长了民族情感的复苏，促使个人、群体、民族进行自身或政治上的认同，而音乐正处于这一认同的中心。②

苏国勋在《全球化：文明冲突与共生》中总结，经济全球化和民族、国家文化认同是相互抵制的两股力量。民族国家认同是以血缘、地缘为基础，依赖共同的语言、宗教、历史及价值观，融合民族、文化和国家认同而建立起来的民族一致利益的认同。而经济全球认同是基于资本最大化，资源配置最优化，是一种建立在物质基础上的世界观，是马克思主义眼中的异化的世界观。③因此本质上讲，全球认同是经济政治学意义的，而民族国家认同则是人类社会学意义的。现代化和全球化进程割裂了人与自然、人与乡土的纽带，民族文化心理认同因为流动性而被稀释，因此，与过去的静止生态相比，流动性生存的海外移民更迫切需要认同意识的凝聚。而心理需求是在认同的差异基础上形成的动力，这个动力的根源就是全球经济认同与民族文化认同之间的矛盾。

认同的差异到统一需要可以标志民族性的各种元素作为手段，其中，音乐是在各种文化因素中最能够标志民族性的元素。当今复杂、多元的社会关系中，文化单元、民族，乃至社会阶层和阶级、年龄与性别群体，都靠特定的曲目和表演风格来进行认同。④ 举例来说，上海的韩国"离散"群体"飞地"中的"风物农乐"，作为在韩国本土形成和发展起来的共同音乐文化传统，一种文化之根，参与塑造了韩国人共同的民族个性、行为模式、心理倾向和精神结构，并形成该群体稳定的、统一的民族心理。因此为了移民群体共同的经济利益，为了寻找文化的、心理的认同和归属，韩国移民积极参加"风物农乐"的音乐活动。类似的，为了寻求对家乡思念的精神寄托，100 年前的三藩市的华人劳工们，把唐人街里的粤剧社当成了精神家园，因为，来自广东台山的华人劳工对家乡的记忆中，正是流淌在长街古巷中的古老粤剧。

二、音乐与身份/认同(Identity)

"离散"话题最早出现在文学研究领域。美国文化理论家斯图尔特·豪尔

① 苏国勋等：《全球化：文明冲突与共生》，社会科学文献出版社，2006。

② 汤亚汀译：《亚文化之声：西方的各微型音乐》，载《中国音乐学》，1994 年第 1 期。

③ 同①。

④ 汤亚汀：《音乐人类学—历史思潮与方法论》，载《中国音乐学》，1999 年第 2 期。

(Stuart Hall)在《文化认同和离散》一文中针对亚裔美国人的文化身份时认为：文化身份“不是一种本质(essence)，而是一种立场(positioning)。”①“离散”群体的音乐实践在不同的场合中呈现出不同的行为特征：从纯个体性的、纯审美型的行为，到“飞地”里群体的、功能型的，目的是表达群体共识的行为。“离散”群体的音乐经验在特定的历史时期、特定的场合、面对特定的人群以及由特定的目的驱使下，会呈现出流动的状态。

在罗纳德·瑞度对三藩市的华人群体的移民音乐研究中，②由于群体和当地社会的融合，其乐队的组织结构和曲目的安排，都出现了相应的改变。因此，原先局限在“飞地”里的粤剧社进行表演的乐队，其功能从作为文化认同的凝聚作用为主，转变为从内向外的一种文化传播和交流为主。而由文化传播和交流所带来的艺术上的创新行为，本质上是一种为了满足人们的文化适应的一种调和手段，人们通过艺术创新行为，在变化的群体中，建构一种新的更广泛的共识。

在笔者考察的韩国人在上海的“离散”群体，其音乐经验和认同内涵也呈现出复杂多变的流动状态。首先，“离散”群体内部结构是多元的。比如，韩国“离散”群体结构包括了1994年以来久居上海的第一代移民和他们在上海的第二代，也包括了新近来沪工作经商的暂居性上海的韩国人。前者是“飞地”里的“离散”群体，在上海龙柏地区聚居，形成了一个地理空间相对封闭、文化心理边界牢不可破的移民文化空间。虽然传统的韩国音乐在“飞地”的各种商业活动中存在通过表演炫技来吸引人群。但限囿于“飞地”场合的特殊性、参与人群身份的特殊性，传统音乐在这里的象征功能意义远远大于审美价值。另一方面，新近来沪暂居的“离散”韩国人，相比较“飞地”里长期居住的韩国人来讲，他们的音乐经验中更多的包括了中国传统音乐，西方流行音乐、韩国流行音乐、韩国新传统音乐的维持社会凝聚力的功能意义，在这样的人群中实现了消解和转移。其次，同一批“离散”群体的音乐经验和认同内涵是流动的。“飞地”里的“离散”群体一旦离开“飞地”场合，其音乐经验的内容和认同意义就会发生相应地改变。原先主要作为象征功能而存在的韩国传统音乐在“飞地”外的场合出现时，就获得了新的形式和意义。例如作为文化传播和交流为主要目的，受邀在韩国驻上海总领事馆文化处开设的“四物游戏”培训课程，请来的是韩国国内传统音乐表演团体，面对的是第二代移民和喜爱韩国音乐文化的中国人。结果，传统的风物农乐和现代衍生形式四物游戏，在曲目、演奏实践、乐器编制和演奏标准都呈现出标准化、简单化的特征。当然，同样针对第二代移民在上海学习韩国传统音乐文化的现象，亦存

---

① Stuart Hall,“Cultrual Identity and Diaspora”,1990,引自蒲若茜：《族裔经验与文化想象》,中国社会科学出版社,2006,第17页。

② Ronald Riddle,“Music Clubs and Ensembles in San Francisco's Chinese Community”, *Eight Urban Music Culture: Tradition and Change*, Bruno Nettl, ed., University of Illinois Press, 1978, pp. 223—259.

在另一个视角层面,即为什么韩国年轻一代在本土不学习传统音乐,却要在父母的意愿驱使下,在海外他乡学习自己的音乐文化。对这个问题的思考揭示出同一个音乐文化现象的另一个层面,即象征意涵远远大于审美意义。

音乐的认同是建立在认同内涵的差异基础之上的。谢勒梅认为“认同的形成是复杂的,一种认同很少是静态的。”同时,“尽管认同因人而异,但通常情况下,个人的认同总是要在和群体的认同的关系互动中才能得以建构”。①固定在特定的、单一结构的“飞地”空间中,“离散”群体的音乐经验逻辑上是相对静态的,但当新的“离散”个别群体加入到“飞地”社会中后,其文化认同必须经过一系列的文化“洗礼”,在个人认同和群体认同的差异的基础上,逐渐被凝聚成统一的文化认同。因此可以说,本质上,认同是建立在分化、差异,甚至对立的基础之上的一种选择过程。②汤亚汀在《音乐人类学—历史思潮与方法论》中对西方民族音乐学理论中音乐与认同的关系引申出如下结论“能以音乐进行认同,还因为音乐行为能够生动地体现社会结构与价值观,甚至能够描绘出一个基于共同的语言、血缘、政治—经济利益和文化精神的‘想象的社会’,构筑局部与整体、男性与女性、传统与现代性、自我与集体等关系,同时音乐创造活动也提供了社区集体生活—自我复制(保留传统)与变化(新传统)过程的背景,即音乐不仅反映意义,也产生着意义”。③“飞地”文化空间中的“离散”群体的音乐经验所反映出的正是该群体基于共同的语言、血缘、经济利益和文化精神的想象的社会,在这样的社会空间中,突出地存在着局部与整体、自我与集体的关系

结　　语

笔者认为属于亚文化的“离散”群体音乐研究的出现,表明民族音乐学研究领域在不断得到扩展,即从狭义的边缘的“他者”延伸到广义的边缘群体。事实上,作为广义边缘群体的亚文化“离散”群体,已经在后现代的语境中实现了从边缘走向中心视野的蜕变,不断挑战着传统的民族音乐学研究的视界和观念,“离散”群体音乐研究的学术价值恰恰体现在此。

(原载《音乐艺术》,2008 年第 3 期)

---

① Kay Kaufman Shelemay, *Soundscapes: Exploring Music in a Changing world*, second edition, 2006, pp. 236—264。

② 同上,第 423—460 页。

③ 汤亚汀:《音乐人类学—历史思潮与方法论》,载《中国音乐学》,1999 年第 2 期。

上海城市音乐历史和文化研究的实践及其思考[①]

洛 秦

由于上海是中国近代音乐的发祥地，以上海音乐历史和文化为内容的研究由来已久，而且数量也极为可观，但是作为一个专门的领域进行研究，特别是比较完整地从学理层面进行系统思考相对薄弱，与近年来方兴未艾的"上海学"、"新社会史"的中国的社会区域史研究相比，更为重要的是在新兴研究领域和视角——城市音乐人类学迅速发展的情形下，上海音乐的研究在理论上的整体性构想和实践性的具体研究实施在学科理念、研究方法等方面都有很多值得学习和借鉴的。同时，上海地域中的城市音乐文化研究——区域性个案研究模式的尝试正是上海高校音乐人类学 E-研究院建设计划的重要内容，也因此，对于城市音乐人类学的产生及其理论的探讨，对于城市音乐研究作为中国音乐学界的一个新兴研究领域的梳理，以及对于近年来的上海音乐历史和文化研究实践及其思考尤为显得必须和具有意义。

一、城市音乐人类学产生的背景及相关理论

与上海音乐研究密切相关的城市音乐人类学的产生及其影响。从音乐学的角度来研究城市音乐事实上并不是新的课题或领域。西方历史音乐学从研究区域性范畴来说，其本质上就是城市音乐研究，但作为一个学术概念的提出是 20 世纪晚期的产物。

20 世纪下半叶，音乐人类学从静态模式转向动态过程研究，不再将文化作为稳定或者趋于"功能结构机制"作为其理论基础，而是将音乐文化变迁现象作为研

---

① 本文为《音乐人类学的中国实践和经验与发展构想》的第四部分，载《音乐艺术》，2009年第2期。

究的重要关注对象，其中城市化问题就是音乐人类学的高度兴趣所在。受城市人类学的影响，文化认同、文化身份、民族性、亚文化族群、社会机构及其变迁，以及城市环境等问题都多多少少影响了音乐研究。音乐人类学家的目光主要集中于“现代化”城市中流行音乐的发展、音乐中的亚文化族群、移民音乐“飞地”问题，以及西方化接触在城市音乐文化中的作用等。学者将目光从乡村、小镇和游牧生活转向城市音乐文化。其原因是社会现实随着财富、权力、教育的作用，随着职业专门化的发展，以及城市化程度越来越迅速，不同人群的整合，富人与穷人、大民族与小民族、新移民与本地居民之间的交融，加上现代科技带来的通讯、传媒的便利而形成的生活需求和方式的改变。新的社会环境下，随之产生了富人权贵和政府参与对音乐文化活动的赞助，音乐职业化程度越来越高，现代音乐制作、生产、传播、记录的方式加大地影响了人们的生活，音乐多元融合的情形势不可挡。虽然诸如此类的现代城市音乐生活的某些特征也会出现在乡村，但在那里只是偶尔或少量，而在城市中是必不可少。内特尔在其主编的《八个城市的音乐文化：传统与变迁》(1978年)“序言”中阐明：“在此意义上，城市音乐研究成为了一个极其活跃的分支领域，‘城市音乐人类学’之称谓也由此诞生。”内特尔在“序言”中进一步阐明：

> 城市音乐人类学之所以能为音乐变迁及其过程的研究做出重要贡献，其原因有二，其一，相对于偏远乡村音乐环境来说，音乐在城市中的各种变化极其迅速；其二，事实上乡村中的许多变迁都是由城市事件的变化引发而来的。在这层关系上，如何衡量这样的变化，则成为突出的论题。自该领域研究伊始，音乐人类学家一直进行着音乐的比较考察，然而，当面对在三个或多种风格、体裁的音乐文化中进行其独特性和相似性比较时，学者们却是举步维艰。对建构方法论的需求成为了最迫切之举，同时，交融混杂的城市语境也促进了方法论的建构。这种需求也许远远要比过去在乡村音乐文化研究中的情形大得多。尽管对于那种文化局内人而非调查者对民间音乐分类的观念曾在不少研究中有所触及，但对其尚未进行过系统性的考察。在城市语境中探讨分类的观念较之乡村更为容易些，因为城市中的每个成员都需要在分类上对不同音乐的种类达成共识。①

此书荟集了对八种不同类型的城市所进行的不同视角考察和研究：布鲁诺·内特尔(Nettl)在《德黑兰的波斯古典音乐：变迁的方式》、斯蒂芬·布鲁姆《Blum》的《伊朗马什哈德和邦加努尔德的艺人角色变化》、戴维·科普兰(Coplan)的《去我的城市：海岸角！加纳 Highlife 的社会历史》、凯瑟琳与阿德瑞恩·L. 阿曼德(L’armand)的

① 笔者译自 Nettl, *Eight Urban Music Culture: Tradition and Change*, Urbana: University of Illinois Press, 1978.

《马德拉斯的音乐：一个文化传统的城市化》、丹纽尔·纽曼(Newman)在《伽拉纳斯：德里及周边城市“乐社”的起源》、从戴维·斯蒂格伯格(Stigberg)的《维拉克鲁斯的音乐生活(1971—1972)》、罗纳德·里纳德尔的《旧金山华人社区的乐社和乐队》,以及瑙米·威尔(Ware)的《塞拉里昂弗里敦的流行音乐及非洲认同》。

在以上这些研究中,学者意识到音乐作为文化标志的重要性,即作为一个族群用以表达自己区别于他群体的独特性的东西,用以实现群体聚合,但也用作不同文化间交流的手段。内容主要包括:民间音乐通过移民的流动,被带到城市后的命运;西方化和城市化如何作用于传统音乐文化;媒体工业对于音乐的影响;传统音乐文化与西方音乐文化的互动,即古典、民间和流行音乐及其三者之间的关系;流行音乐体裁如何结合其他现存的音乐风格和体裁而得以确立;以民族志的方式记载城市音乐生活、音乐产品及其生产者和消费者;还包括对城市人群的音乐行为、城市学校的音乐教育、音乐人的社会地位、传统音乐如何发挥象征功能,以及音乐的“融合”实现族群的凝聚等问题的研究。

这本论文集也由此成为了城市音乐人类学建立的标志性成果。也由此,音乐人类学家逐渐将田野转向城市,开始了所谓的“家门口的音乐人类学”,开启了人类学观念的城市音乐研究的航程。

至20世纪末国外音乐人类学的城市研究领域和视角主要集中以下几个方面:其一,涉及对城市中的所谓亚文化群体的音乐问题的思考,包括对青少年、下层阶级、黑人、妇女、移民等亚文化群体或弱势群体的音乐现象进行研究。这一视角研究的意义不仅体现在打破了以往城市音乐研究的重点在精英音乐传统,而是沿着弱势文化的范围更加向外围扩展,延伸至城市中尽可能的任何阶层的音乐活动。音乐认同价值在此类研究中体现的甚为突出。①其二是对移民群体所带来的“离散”与全球化成为音乐人类学近年来的研究新趋势。由于“他者化”构成了民族国家境内与境外的人口流动,从而在世界各地形成了一个个“离散”群体。他们在迁徙地的异质文化空间中,依靠血缘、地缘,和文化上的亲缘关系实现着“亚文化”的聚合。“离散”音乐文化研究拓宽了学界对于地域、民族、国家音乐研究的思路,建构起一种新的文化群体的审视空间。其三,社会性别的音乐研究,鉴于社会性别涉及社会的权力关系及其意识形态,音乐活动及其行为在很多社会和文化传统中是区分社会性别的主要手段,而且音乐中的社会性别问题也反映了民族和阶级等因素。其四,音乐作为商品随着城市化程度的不断提高,其所涉及的音乐生产、传播、消费和销售的国际音乐工业化日趋发达的情形下,在一定程度上构成了文化帝国主义或文化主宰的现象,另一方面也表现为音乐文化同一化和音乐生活媒介化。②

① 参见汤亚汀:《西方城市音乐人类学理论概述》,载《音乐艺术》,2003年第2期。

② 同上。

二、城市音乐研究作为中国音乐学界的一个新兴研究领域

近年来，随着中国社会快速地城市化发展，“全球化”意识中的城市音乐现象在很大程度上也都逐渐反映在中国城市生活之中。由此，音乐人类学的城市研究在中国城市音乐研究中得到了充分的体现，从而形成了中国音乐学界的一个新兴研究领域。在该领域中，洛秦的《城市音乐文化与音乐产业化》一文从理论上对城市音乐研究进行讨论，并首次在概念上对研究对象—城市音乐文化作了界定，即城市音乐文化“就是在城市这个特定的地域、社会和经济范围内，人们将精神、思想和感情物化为声音载体，并把这个载体体现为教化的、审美的、商业的功能作为手段，通过组织化、职业化、经营化的方式，来实现对人类文明的继承和发展的一个文化现象”。文章并以上海城市音乐文化及其产业化为例进行探讨并总结，城市化过程中的“音乐文化产业不是一个孤立单独的个体行为，它是社会化的结果，包括了现代社会的观念、政策、需求和行为的总和。”①

国内城市音乐问题探讨较为集中在对大众音乐和流行音乐上，诸如王思琦有关中国流行音乐的系列文章，诸如《“流行音乐”的概念及其文化特征》②对“流行音乐”概念的模糊与多义进行了辨析，提出流行音乐的 9 种文化特征，“流行音乐”作新的概念界定，以及《当代语境中“通俗音乐”、“流行音乐”、“通俗唱法”概念的使用与分析》③；其他的文章包括罗霄笑的硕士论文《中国流行音乐商业化的萌芽——黎锦晖对流行音乐商业化的尝试和贡献》、陈新坤的《虚拟的幻梦——在阐释中理解大众流行音乐》④、王小波的《城市化与流行音乐——现代流行音乐流行原因之初探》⑤、施依秀的《现代城市与流行音乐文化》⑥，以及洛秦的《摇滚乐的缘起及其社会文化价值》文章认为“摇滚乐成为了一种文化现象，它正在以不同于传统的形式影响着我们的观念，影响着我们的行为，影响着我们的生活。因此，摇滚乐不是一种被欣赏的音乐品种，而是一个发生在我们身边的经济、社会、政治和文化的活动。”⑦

传统音乐在迅猛发展的现代城市化环境中的遭遇也是研究的热点，诸如李鸣镝的《传统音乐之城市化研究》通过总结西方音乐人类学相关城市音乐文化研究的发展过程和研究视角，试图为城市中的传统音乐研究提供相关论题，以期引起中国音乐学

---

① 洛秦:《城市音乐文化与音乐产业化》，载《音乐艺术》，2003 年第 2 期。

② 王思琦:《“流行音乐”的概念及其文化特征》，载《音乐艺术》，2003 年第 3 期。

③ 王思琦:《当代语境中“通俗音乐”、“流行音乐”、“通俗唱法”概念的使用与分析》，载《天津音乐学院学报》，2006 年第 4 期。

④ 陈新坤:《虚拟的幻梦——在阐释中理解大众流行音乐》，载《人民音乐》，2006 年第 9 期。

⑤ 王小波:《城市化与流行音乐——现代流行音乐流行原因之初探》，载《音乐艺术》，2003 年第 3 期。

⑥ 施依秀:《现代城市与流行音乐文化》，载《音乐艺术》，2003 年第 3 期。

⑦ 洛秦:《摇滚乐的缘起及其社会文化价值》，载《音乐研究》，2003 年第 3 期。

界关注传统音乐之城市化过程。[①] 李露的硕士论文《城市剧场二人转现状研究》考察了诞生于黑土地已有近三百年历史的二人转所具备丰富性、易变性特质的旺盛生命力。陈敏红的硕士论文《泉州南音乐社传承现状之研究》研究了生存于城市化格局中的泉州南音,在传统形态与生存环境均遭到严重破坏下,由于闽南区域文化特征、南音的特殊性,以及地方政府和社会各界的珍护,此文化遗产至今得以较好的保护和传承。

研究涉及了城市音乐生活的各个层面,洛秦的著作《街头音乐:美国社会和文化的一个象征》不仅是作为局外人的中国学者开启的美国文化的"客位"研究视角,而且其更是一项典型的城市音乐"亚文化"群体的音乐活动及其行为研究的成果。作者将街头音乐作为一种音乐活动的存在方式及其一种文化传统的延续。在与它生存的社会环境的密切关系讨论中,作者认为街头音乐的功能和价值主要体现在,一方面与历史、传统一脉相承,它担任着文化传承且传播的重要角色,另一方面在现代社会中,它还呈现了大众文化与市场经济之间的关系问题。《街头音乐》专著中的两篇专题研究文章《一个"局外人"怎样看待美国街头音乐活动》和《街头音乐传统的缘起和发展,及其在文化商品市场中的意义》是对街头音乐活动较为完整地学理性思索的研究。[②]该著作的出版引发了学界的热情关注,不少学者先后在报刊上发表了15篇书评。[③]随之,街头音乐研究的主题也逐渐受到国内的关注,例如杨明辉的《吉庆街街头音乐活动调查报告》记述了武汉吉庆街近年来因聚集了许多街头艺人所进行的依附于餐饮业的街头音乐演出活动而兴盛红火,形成了一道独特

---

① 李鸣镝:《传统音乐之城市化研究》,载《中国音乐学》,2006年第2期。

② 洛秦:《街头音乐:美国社会和文化的一个象征》,人民音乐出版社,2001。

③ 1)美国Terry Miller教授评价,载《心&音.com:世界音乐人文叙事》(上海音乐出版社,2003年);2)陈荃有:《关注社会和文化的新视角——读〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉》(《音乐学术信息》,2001年第6期);3)曾遂今:《街头音乐与现代城市文明》(《音乐学术信息》,2001年第6期);4)杨立青、徐孟东:《街头音乐·序》;5)韩锺恩:《一个事象,一种眼光:之所以敞开,以至于透亮——读解〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉并及其他》(《音乐研究》,2002年第1期);6)刘再生:《走下神的音乐——〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉读后感》(《人民音乐》,2002年第7期);7)修海林:《一部来之于实地考察、开拓性的学术成果——评洛秦的〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉》(《黄钟》,2002年第3期);8)万宇:《等你在未来的街头——〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉读后》(《博览群书》,2002年第4期);9)林媛:《评〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉》(《音乐研究》,2005年第2期);10)于亮:《音乐人类学的力作——〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉》(《音乐艺术增刊》,2005年第12期);11)刘士林:《"谁来挽救我们的听觉"——〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉读后》(《中国新闻报》,2002年3月13日);12)陈荃有:《从〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉想到的》(《中华读书报》,2001年12月19日);13)陈荃有:《街头传来管弦声——读〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉》(《音乐周报》,2002年1月25日);14)《音乐爱好者》(2001年第1期)转载陈荃有:《〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉解读》;15)林媛:《评〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉》(《音乐研究》,2005年第3期)。

的人文景观，它是文化历史和传统的一种延续，体现出特有的文化特征、功能和价值。①

其他的研究还有裴培的硕士论文《当代城市社区音乐文化研究》②，文中使用音乐社会学的方法，以河南省许昌市的城市社区音乐文化现状为对象，进行社会调查和个案研究，寻找当地这种城市社区音乐文化现象兴盛的社会及文化原因，提出了当代中国城市社区音乐文化的一些共性特征及其所发挥的社会效用。音乐商业和消费的研究包括周洪雷《时代的呼唤——音乐市场营销》③、汪森《消费时代的音乐生产与营销》④，以及网络音乐、农民工歌曲等成为城市音乐研究的新视角。

三、近年来的上海音乐历史和文化研究实践及其思考

中国城市音乐研究比较突出的领域是近年来上海音乐历史和文化的研究。据笔者初步统计，从20世纪初以来，论及与音乐相关内容的文章有近六七百篇之多，但其中具有较高学术性的研究主要集中在20世纪80年代即中国改革开放以来的研究之中。

2001年《新格罗夫音乐及音乐家辞典》"中国"条目中，专门有一段由施祥生(Jonathan Stock)撰写的关于"上海音乐"的叙述，论及了上海作为中国近现代音乐的摇篮，它对西方音乐在中国的传播，专业艺术音乐教育和人才培养，中国传统音乐的现代化进程，音乐商业化和市场化的发展，流行音乐在早年上海的普及等，都起到了极为重要的作用。一个城市曾对于一个国家和民族的音乐文化发展产生过如此重要的影响，并被国际最权威的音乐辞典专列撰文，可见其在中国乃至国际音乐文化传播和发展中的地位。

外国学者对上海音乐的研究也为数不少，诸如比较有影响的著作有韦兹朋(J. Lawrence Witzleben)的《江南丝竹在上海》(*Silk and Bamboo Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition*, Kent State University Press, 1995)、琼斯(Andrew Jones)的《"黄色音乐"：中国爵士年代的传媒文化和殖民现代性》(*Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Duke University Press, 2001)、施祥生(Jonathan Stock)的《沪剧：传统戏曲在现代上海》(*Huju: Traditional Opera in Modern Shanghai*, British Academy Postdoctoral Monograph Series. Oxford: Oxford University Press, 2003)、日本学者榎本泰子《乐人之都——上海》(上海音乐出版社，2003)，以及旅美中国学者韩国璜的《上海工部局管弦乐队研究》(台湾《艺术学》，1995)。

---

① 杨明辉：《吉庆街街头音乐活动调查报告》，《黄钟》，2006年第1期。

② 以上李露、陈敏红，以及本篇裴培的硕士论文皆请搜索"中国知网·学位论文"。

③ 周洪雷：《时代的呼唤——音乐市场营销》，载《人民音乐》，2004年第7期。

④ 汪森：《消费时代的音乐生产与营销》，载《黄钟》，2004年第1期。

其他研究还有台湾学者(Chun-zen Huang)的博士论文《旅行歌剧团在上海(1842—1949)》[①]，毕可思(Robert Bickers)的论文《上海工部局乐队与公共乐队的历史与政治(1881—1946)》[②]，施祥生有关沪剧和周璇的研究文章[③]，以及台湾年轻学者洪芳怡在台湾出版的《天涯歌女：周旋与她的歌》[④]等。

近年来国内音乐学界对该领域的研究主要集中在上海音乐学院，特别是上海高校音乐人类学E-研究院的建设项目中，将"上海城市音乐文化研究"领域作为音乐人类学的中国实践及其经验建构的重要的内容进行实施。已经完成和正在进行的项目涉及以下几个方面的思考：

1. 史料与名家文集的整理和挖掘

上海音乐学院音乐研究所和音乐人类学E-研究院承接了《上海音乐学院校志》的撰写工作，该项工作目前已经全面展开，至2007年底正值上海音乐学院校庆80周年之际，完成了《上海音乐学院大事记(1927—2007)》，对原来校庆70周年所编写"大事记"进行了全面修订和补充。《大事记》和《校志》的修订和编撰将为上海音乐学院这所在中国乃至东亚历史上最早建立的高等音乐教育学府曾在中国近现代音乐发展中所起到的作用和意义的完整总结，建立起重要的史料性基础。

目前上海市地方志编订工作正在进行，也希望对现有的《上海音乐志》进行完善、补充的修订。因此，上海音乐学院的《校志》(含《大事记》)的完成也将有利于《上海音乐志》的修订工作。现有的《上海音乐志》由上海文化艺术志编纂委员会(主任桑桐、主编钱仁康)和上海音乐志编辑部(主任王毓麟)共同完成，刊印于2001年，其编订年限下至1996年，距今已时隔十余年。这十几年来，上海的社会、经济和文化都一直在发展，随之音乐事业上的变化同样也是很大，不仅内容、数量，而且表现形式，特别是音乐的大众化、媒体化和市场化程度都与十余年前有很大的不同；作为一个移民城市，多元文化及族群社区音乐活动的结构和形式对城市音乐文化的影响也逐渐突出；也由于城市化的高度发展，上海城区概念和地域不断扩展，上海周边城区的传统民间音乐的保护和继承的问题也成为"中国非物质文化遗产"的重要内容；而且长江三角洲经济一体化全面实施已经成为中国内地最重要的

① Chan-zen Huang, *Traveling Opera Troupes in Shanghai*, 1842—1949, Ph. D. diss., The Catholic University of America, 1997.

② Robert Bickers, "The Greatest Cultural Asset East of Suez: The History and Politics of the Shanghai Municipal Orchestra and Public Band, 1881—1946", 2001. 本文的中译文已经收录于《上海的外国人》一书(第40—63页)，上海古籍出版社，2003。

③ J. P. J. Stock, "Reconsidering the Past: Zhou Xuan and the Rehabilitation of Early Twentieth-Century Popular Music", Asian Music xxvi/2, 1995, pp. 119—35; "Huju and Musical Change: the Rise of a Local Operatic Form in East China, to 1920", ACMR Reports, x/1 1997, pp. 14—38.

④ 洪芳怡：《天涯歌女：周旋与她的歌》，秀威咨询科技股份有限公司，2008。

经济区域,上海作为龙头的中心城市,它在文化发展的作用,以及怎样继承吴越历史文化中的音乐传统也将逐渐成为重要的学术研究内容。这些新的发展和内容是20世纪晚期不曾涉及的,因此修订和更新《上海音乐志》是非常必要的。

上海是中国近代音乐的发祥地,翻开任何一类的中国近现代音乐史论著,所涉及的1949年之前的论述,其绝大部分的内容发生在上海。也因此,完善和做好《上海音乐学院校志》和《上海音乐志》也是为"重写中国音乐史"打下积极的基础。

在音乐人类学E-研究院的建设项目的课题中,有一项是《1927—1937〈申报〉的音乐资料整理与研究》。对于《申报》中的音乐资料的查找、摘录、整理和总结工作的意义自不待言,曾有陈正生进行过一些初步工作,在2001年《音乐艺术》上发表过有关《申报》中刊载有关"上音"的一些信息。笔者最初的打算是将《申报》中所有音乐资料都进行摘录和整理,但是当着手进入具体工作后发现,《申报》中记载的音乐内容之繁多,查询摘录之艰难,投入精力和时间之多而久,是我们始料未及的。因此,短时间内,很难做到全部的整理。因此,将此计划做了调整和分期实施,首先开始的是做1927—1937间的十年时段的第一期的整理和研究工作。之后,再继续第二期、第三期,计划逐步将所有资料都整理出来发表或出版,以供大家查阅和研究。

重要音乐家的文论作品的整理和研究,近年来成绩显著。诸如,1990年出版了由陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编订的《萧友梅音乐文选》。之后,在此基础上,上海音乐学院将萧友梅音乐文献整理工作作为学校的一项重要建设内容,正值纪念萧友梅诞辰120周年之际,由陈聆群先生主持和笔者参与的《萧友梅全集》的编辑工作初战告捷,2004年11月出版了《萧友梅全集·第一卷》①(文论专著卷),接着,2007年出版了第二卷(音乐作品卷),最后的第三卷也正在进行中。关于上海音乐学院创始人之一的音乐教育家萧友梅的研究,金桥完成并出版了其博士论文《萧友梅与中国近代音乐教育》。2007年黄旭东、汪朴编著并出版了《萧友梅编年记事稿》②。另两位重要人物贺绿汀和丁善德先生的研究和资料整理工作也是上海音乐研究的重要内容,《贺绿汀全集》③(六卷,2000年)和《丁善德音乐论著集》④(2006年)问世。戴鹏海先生不仅编订了《丁善德音乐论著集》,其在重要音乐家资料整理方面作出了重要贡献,诸如他还发表了《黄自年谱》⑤(1981年)、《丁善德音乐年谱长

---

① 当时由于要求《全集》的第一卷要赶在萧友梅120周年纪念活动上出版,时间实在太紧,出版制作中出现了一些失误,造成一些遗憾,现已经排出刊物表更。

② 黄旭东、汪朴编著:《萧友梅编年记事稿》,中央音乐学院出版社,2007。

③ 《贺绿汀全集》编委会:《贺绿汀全集》,上海音乐出版社,2000。

④ 戴鹏海:《丁善德音乐论著集》,上海音乐学院出版社,2006。

⑤ 戴鹏海:《黄自年谱》,载《音乐艺术》,1981年第2期。

编》[①](1993年起连载)、《音乐家丁善德先生行状(1911—1995)》[②](2001年)，以及《陈铭志(1925—2009)音乐年谱简编(增补稿)》[③](2009年)等。2004年还出版了《吴伯超纪念文集》[④](萧友梅音乐教育促进会编)、2008年出版了《中国近现代音乐教育的开拓者——陈洪文论》[⑤](俞玉姿、李岩主编)，以及一些音乐家诸如李嘉禄、范继森、吴乐懿等的纪念文集也已经和即将出版；[⑥]同时，还相继出版了"音乐家画卷系列"，包括的音乐家有周小燕、俞丽拿、陈钢、陈燮阳、郑石生、温可铮；[⑦]还有由马革顺口述、薛彦莉整理的《生命如圣火般燃烧——合唱指挥家马革顺的人生传奇》[⑧]的出版(2003年)，也成为近代上海音乐历史研究的史料之一。其他相关的资料整理工作还有很多，诸如不少专家学者有关近现代音乐研究的论著和文章中都涉及了上海音乐历史和文化的内容，在此不再一一列举。这些基础性的工作是上海音乐研究的最重要的基石，也正因为这些重要史料整理和研究，对近年来上海音乐的历史和文化研究的推进起到了重要作用。

2. 专题论著的出版与研究生学位论文的撰写

前文提及20世纪以来涉及上海主题的音乐文论约六七百篇，但是至20世纪末，国内以上海音乐内容为核心的专题研究不是很多，但是进入21世纪，情况有了很大改变，近年来一批标注为上海音乐研究的专著陆续问世。例如，上海高校音乐人类学E-研究院的"上海城市音乐文化研究丛书"(上海音乐学院出版社)出版了孙继南的《黎锦晖与黎派音乐》(2007)、汤亚汀的《上海犹太社区的音乐生活》(2007)、汪之成的《俄侨音乐家在上海》(2007)、齐琨的《历史地阐释：上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究》(2007)、韦兹朋的《江南丝竹音乐在上海》(阮虹翻译2008)，以及施祥生的《沪剧：传统戏曲在现代上海》也正在出版中。另一本正在出版中的是洛秦编撰的《海上回音》(文字与音像)，这是笔者作为顾问组织策划的一个音乐电视纪录片系列《海上回音》。《海上回音》包括12个系列，"丝竹乡音"、"古琴雅韵"、"犹太音乐家在上海"、"美妙的咏叹"、"百年乐队"、"花样的年华(上)"、"花样的年华(下)"、"追忆音专"、"爵士舞步"、"海上钢琴师"、"梵欧铃的故事"和

---

① 戴鹏海：《丁善德音乐年谱长编》，载《吉林艺术学院学报》，1993年至1996年。

② 戴鹏海：《音乐家丁善德先生行状(1911—1995)》，载《音乐艺术》，2001年第4期。

③ 戴鹏海：《陈铭志(1925—2009)音乐年谱简编(增补稿)》，载《音乐艺术》，2009年第2期。

④ 萧友梅音乐教育促进会编：《吴伯超纪念文集》，中央音乐学院出版社，2004。

⑤ 俞玉姿、李岩主编：《中国近现代音乐教育的开拓者——陈洪文论》，南京师范大学出版社，2008。

⑥ 《生命的主旋律——李嘉禄纪念文集》、《奉献的一生——范继森纪念文集》，上海音乐学院出版社，2008。

⑦ 上海音乐学院出版社。

⑧ 马革顺口述、薛彦莉整理：《生命如圣火般燃烧——合唱指挥家马革顺的人生传奇》，上海音乐学院出版社，2003。

“剧院变迁”,内容涉及上海音乐学院的历史、外国专家对上海音乐文化的贡献、传统音乐的传承、工部局乐队和上海交响乐团的历史发展、百乐门和爵士乐及舞厅音乐的追忆,美声、小提琴和钢琴西洋音乐在上海的发展,以及上海音乐剧场的变迁等。近年中央电视台也陆续制作了相当具有史料价值的电视音乐纪录片,如《黎锦晖》、《贺绿汀》等。其他专著还包括如上提及的日本学者榎本泰子《乐人之都——上海》。钱仁康先生于2001年出版的《学堂乐歌考源》①虽然不是标明上海音乐研究,但是其中内容在很大程度上都与上海有关。还有一些学者的研究作为上海高校音乐人类学E-研究院的规划项目,也对上海音乐研究有着非常重要的意义,诸如李岩的“上海口琴历史研究”、钱仁平的“上海小提琴艺术发展”、郭树荟的“上海传统音乐创作和表演的民族化、西方化和现代化研究”,以及戴微的“今虞琴社的历史及其作用研究”等,都是这一领域很好的专题研究,期待他们的成果问世。

笔者近年来的“田野”主要在上海城市音乐研究,一直专注于该领域的学习和思考。2003年获得国家哲学社会科学项目《城市音乐文化论:20世纪上海城市音乐文化研究》,在进行此项研究过程中,主要集中于国外城市音乐人类学的成果学习和上海城市音乐研究的基础性工作开展。之后,2005年上海高校音乐人类学E-研究院建立,上海地域中的城市音乐文化研究——区域性个案研究模式的尝试作为E-研究院建设计划的重要内容。同时,2007年再度申请到国家哲学社会科学项目《上海城市“飞地”移民音乐研究》课题,由此笔者与其他研究者一起逐渐将科研与教学相结合,特别是将研究生组织成为研究课题群体。比如,在笔者指导下完成和正在进行的研究内容有多方面,涉及古琴在现代都市上海的生存状况、音乐家社会角色、海外离散群体在上海的音乐生活、剧场在城市音乐文化建设中的作用、音乐图书出版业、钢琴考级和琴行所体现的音乐与文化产业问题、媒体(比如《申报》)中的上海城市音乐生活及其反映出的海派音乐文化特征、流行音乐文化研究、酒吧音乐的研究、从主流媒体报道中的上海之春和上海国际音乐节所展示的上海城市音乐文化特征等。现将这些研究分类简述如下:

(1) 音乐媒体与大众音乐研究

《上海音乐图书出版业对上海城市文化建设的作用》(刘莹,2006年硕士论文,导师洛秦)认为,上海音乐图书出版业是历史和社会发展的见证,从其发展脉络可以看出音乐图书出版业与社会环境之间的互动关系。作为文化事业对上海专业音乐教育和学术研究、提高大众音乐修养和普及音乐教育,以及城市音乐文化发展起到了作用;同时,上海音乐图书出版作为文化产业在上海经济发展中所产生的价值。

《从“百代小红楼”考察民国时期上海的唱片发展和影响》,(田飞,2006硕士论

① 上海音乐出版社。

文，导师洛秦）研究“小红楼”所象征的中国最早的唱片公司百代唱片公司。认为，民国时期是百代唱片公司发展的黄金时期，同时也是中国新音乐蓬勃发展的时期。文章以百代唱片公司作为研究对象，挖掘、整理相关历史文献和材料，从中梳理出百代唱片公司发展的脉络，包括百代唱片公司的构建、人员构成、唱片制作与生产以及公司的经营和销售情况。同时探讨它对民国时期上海城市音乐文化生活方式的影响；为传统音乐文化遗产的保护及近代城市音乐的发展所作出的贡献。该论文在 2008 年第十届中国音乐史学会年会暨中国音乐史学生论文评选中荣获硕士组一等奖。

笔者指导该领域内容的研究完成和尚在进行的有《〈申报〉音乐资料与上海音乐文化研究》（硕士论文）、《上海三大主流纸质媒体报道中的上海之春和上海国际音乐节》（硕士论文）、《百乐门最后一位歌手》（硕士论文）、《上海三四十年代爵士音乐初探》（学士论文）及《沪上音乐媒体的作用和功能》（学士论文）。

（2）音乐产业与消费研究

《上海钢琴考级历史及其钢琴文化产业》（冯锦绣，2007 硕士论文，导师洛秦）论述，钢琴考级是一项业余钢琴定级考试活动，80 年代由上海兴起，短短十几年，钢琴考级浪潮已经席卷全国各地。钢琴考级这一活动的开展，不仅使社会上处于缺乏引导的自发性的业余钢琴教育引上了轨道，而且也由于钢琴考级所形成的各种环节——钢琴的制造、销售、教学，而引发带动了钢琴文化产业包括钢琴制造业、钢琴销售业、艺术培训业、音乐出版业以及钢琴调律业等行业的发展。文章论述了上海钢琴考级的发展历史；上海的钢琴考级对钢琴文化产业的影响，其中包括钢琴制造业、钢琴销售业、艺术培训业、音乐出版社等行业，文章还对钢琴文化产业形成的社会和经济原因进行探讨。

《上海琴行及其相关产业研究》（石磊，2009 年硕士论文，导师洛秦）论述道，1843 年中国第一家西乐琴行“谋得利”在上海开业。经过 165 年的发展至今，当代的琴行已经具有基于现代社会基础上的特征。它区别于以往任何一个时代，成为了城市音乐文化产业链的其中一环，也以其独特的运作方式、文化营销手段对上海当代的城市音乐文化产生了自己的影响。对于这一现象关注，是当代音乐人类学视角中上海城市音乐文化研究的重要组成部分。

对此领域的学术研究尚处于处女地，作者通过历时一年有余的田野考察与案头工作，通过对上海琴行独特历史的历时性描述，梳理出上海琴行发展的历史轨迹；同时，通过对上海琴行共时性的论述，展现出了当代上海琴行的数量、分布、类别与产业化运行特点。论文以上海最具代表性的两个琴行——柏斯琴行、知音琴行为个案进行深入剖析，揭示了其内部运营的模式与文化营销的手段，最终阐明琴行产业内部所具有的文化与经济的双重属性及其关系，并看其对上海城市音乐文化产生的影响。

笔者的研究生团队其他完成和正在进行的论文有《上海音乐从业人员考察》、《上海音乐经纪人初探》、《上海音乐盗版市场调查》,以及《上海社会业余音乐演出活动考察》。这些论文对众多新兴的音乐市场及其从业人员进行了实地调研,收集了大量一手资料,在此基础上进行了研究和分析,指出音乐文化产业的多元结构一方面普及了大众的音乐知识和提高了他们的欣赏水平,同时也导致艺术的庸俗化,以及社会业余教育中,文化营销通过高尚音乐教育的诱导获得实际经济效益的另一面。

(3) 音乐传播方式及其作用研究

《从国际礼拜堂看基督教音乐在上海》(冯锦涛,2005年硕士论文,导师洛秦)论述,19世纪40年代,基督教音乐伴随着上海的开埠而传入中国,在上海都市化的进程中经历了一个逐渐本土化的过程,它的发展与上海的发展基本是同步的。作者通过选择上海在基督教音乐方面具有代表性的教堂国际礼拜堂作为考察重点,试图通过研究此教堂三个不同特点的唱诗班的历史发展过程,从一个侧面了解上海近代以来的政治、文化、经济的社会变迁。

(4) 音乐场所的社会功能

《上海城市进程中的音乐剧场》(任一,2004年硕士论文,导师洛秦)论述,上海作为国际化大都市,其音乐剧场的作用从特定的角度反映了这个城市的文化状态和城市化程度。一方面,音乐剧场作为艺术交流及文化活动的重要场所,可以部分满足人们的文化需求,对市民的思想意识、审美情趣和生活方式具有一定影响;另一方面,音乐剧场作为具有文化中介性质的演出经营单位,其体制、经营运作、社会职能等的变迁都能反映出社会制度、经济制度对文化市场的影响。此类研究还包括《上海城市音乐酒吧调查》,文章对酒吧经营中人群、区域性和音乐的选择进行了调查,描绘了上海酒吧音乐活动中反映出来的经济社会中不同阶层的文化倾向和地区人群的经济和社会身份差异。

(5) 社会性别的研究

《异性扮演:越剧女小生研究(1938—1966)》(曾嵘,2008博士论文,导师洛秦)以社会性别角度来研究越剧女小生,从越剧和越剧女小生独特的艺术表现方式—女小生的异性扮演切入,研究越剧女小生的艺术表现和表现内容,以及产生这一艺术形式的社会文化原因,将越剧放到20世纪历史背景下与中国上海女性的生存和命运结合起来进行综合和整体考察,不仅在形态层面上,更是从文化层面上,获得对越剧本质和越剧承载者的深入了解。

(6) 城市"离散"音乐现象研究

《凝聚民族认同的飞地音乐——以上海的韩国人为个案的考察》(黄婉,进行中的博士论文,导师洛秦)阐述,全球政经一体化推动了人的世界范围的流动,自1992年中韩建交以来,大量的韩国人进行了跨民族、跨国界的迁徙,在上海形成了

一个特殊的经济型，或称贸易型“离散”群体。他们在移居地的异质文化空间中，依靠血缘、地缘，和文化亲缘关系实现着重新聚合，与移居地文化群体之间，壁垒分明。笔者在三年的田野考察中发现，无论在社区、家庭、学校还是官方机构，韩国人都积极地参与各种韩国音乐文化活动，通过音乐凝聚其民族认同，表述其文化的、政治的立场。同时，代表了现代韩国人文化认同的西方化韩国音乐舞蹈，从早期在飞地的兴盛，近年来，逐渐让位代表祖先文化和精神意识的韩国传统音乐舞蹈。对此现象，本文将在音乐学和文化人类学立场上解析音乐内容的变迁，阐释认同内容变迁的原因和意义。黄婉新近发表的文章《音乐人类学新研究："离散"音乐文化》[①]论述，全球政经一体化进程推动了人及其文化进行了跨民族、跨国界的迁徙，从而在世界各地形成了一个个“离散”群体。他们在迁徙地的异质文化空间中，依靠血缘、地缘和文化亲缘关系实现着文化聚合，并通过“离散”群体的音乐实践，勾勒出该群体的文化立场或政治表述。“离散”音乐文化研究的贡献在于，拓宽了学界对于地域、民族、国家音乐文化研究的传统思路，将视角投向流动的文化人群及场合所建构的音乐认同。

（7）传统音乐在城市化进程中的变迁

《现代认同与文化表征的古琴——以上海古琴文化变迁为个案的音乐人类学研究》（胡斌，2009 年博士论文，导师洛秦）认为，上海地区的古琴文化发展有着相对稳定而持续的深厚基础，同时，上海也是中国最早的国际化都市，这两种因素一旦发生契合，针对古琴文化发展的影响与变革将会表现的尤为深刻而突出。本文以近一百年来的上海古琴文化变迁为个案，通过相关史料的梳理，以及对当下上海古琴在各个领域发展过程的田野调查，论文从文化认同与文化表征的理论视角对这一个案进行分析并提出自己的意见和看法。作者认为，在当下“非物质文化遗产保护”的话语背景下，从历时与共时、宏观与微观相结合的整体视角对具有典型性的古琴文化个案进行观察分析是正确认识当下古琴发展现状及趋势的重要基础。自 20 世纪初至建国前，上海古琴文化发展主要是以相对封闭的自律方式进行的。在社会发生重大变革之时，汇聚于上海的琴人们带着历史遗留下来的文化记忆，以及对传统古琴文化行为规范的维护来表达自我文化认同，但是由于未能融入现代化进程的主流话语而被排斥到社会政治文化的边缘，只能以小群体的民间音乐文化形态存在并发展。建国之后，上海今虞琴社等民间音乐文化力量受到了社会主义意识形态为主流话语的国家征用，同时散落于民间的琴人群体因参与了现代方式的社会分工而发生了文化身份与社会角色的转变。20 世纪 90 年代之后，随着经济、政治的“全球化”进程的加快，发展民族文化与弘扬民族特性的“全球化”话语也成为时代的主流话语，上海古琴文化以其丰厚的历史积淀同西方音乐文化体系、

---

① 黄婉：《音乐人类学新研究："离散"音乐文化》，载《音乐艺术》，2008 年第 3 期。

现代传媒、文化遗产以及现代经济体制下的大众文化等多种“全球化”话语发生了全面的碰撞与文化重组，但是由于民族性与现代性、地方性与全球化的内在矛盾，当下的上海古琴文化一方面表现出外在表现形式多样、传播广泛、与社会紧密互动的特征，但另一方面也出现了传统古琴文化积淀受到多种“全球化”话语的分离，以及文化阐释话语的现代性转移。在百年来上海古琴的文化变迁过程中，古琴的文化功能、文化主体角色、表现形式、象征意义等与时代话语及文化场域紧密相关，社会政治因素的参与使古琴有了合法的社会地位，专业领域的参与使其重新有了与社会文化适应的话语权，西方音乐文化的参与使其进入了主流文化领域，成熟的市场机制的参与使古琴面向了大众，但是，这些依赖于外部社会因素的发展与传统的古琴文化无论在形式上还是文化意义上都有着根本的差别，要取得合法的社会地位就要执行相应的社会责任与义务，代表新时期新文化的话语权可能要面临与传统话语的矛盾，西方音乐的主流表达方式可能要使古琴脱离传统语境，古琴面向大众的结果可能使文化转变为商品，因此，如何处理古琴文化在“全球化”语境下的机遇与矛盾成为我们当下必须讨论的问题。

论文首先对文化认同理论及有关的琴学研究进行了梳理，并对以认同理论进行琴学研究的必要性进行了说明。继之从文化地理、历史积淀、社会环境等方面对本文个案所在文化场域进行了全面分析，同时也是对以上海古琴文化变迁作为田野个案的典型性和有效性进行了论证。在此基础上，作者对上海琴人群体在不同时期的文化身份、社会角色以及对古琴文化的多元认同等内容加以分析，并对琴人的角色分化与认同危机进行了反思。论文通过对上海古琴文化在不同时期的多元化音乐创作历程以及在琴谱、音量、形制等方面的变革进行梳理，指出各种类型的古琴音乐艺术实践实际上也反映出了琴人群体在认同观念上的变化以及对社会各种强势话语的呼应。最后，作者从大众文化、公共文化以及“全球化”视角来探讨近年来在上海古琴文化实践中所表现出现的种种机遇与矛盾，力图揭示古琴文化被当代多种阐释话语所改造、重组的复杂过程。结论探讨了以本文个案研究反观整个当下非物质文化遗产保护问题的理论与现实意义。

上海古琴文化百年来的发展变迁实际上就是中国现当代古琴发展史的一个缩影，同时也是中国现当代社会文化发展史的一个缩影，因此，我们必须在中国社会文化近百年来所发生的文化转型的背景中去分析这样一个与其同步的古琴文化个案。作者试图说明：琴人群体的文化认同受到不同时代主流话语的深刻影响，现代社会分工与文化分层导致其传统角色的现代转型，同时也造成传统认同与现代话语之间的矛盾冲突；在整个变迁过程中，传统的古琴文化阐释话语已经发生了现代性转变，外在的社会化语境越来越成为规范古琴文化行为、改变古琴文化隐喻的关键性因素；包括文化遗产与文化消费在内的“全球化”话语已经成为一种客观趋势，传统与现代、本土与外来诸多因素的张力建构了当代古琴文化认同的开放性结构，

塑造了当代琴人群体在机遇与困境中的多元认同。①

该领域其他学生论文包括《沪上戏曲、曲艺演出剧场情况的调查报告》、《上海民间“江南丝竹”活动调查》。

其他研究还有从社会学角度探讨了《近代中国音乐家社会地位及社会角色的转型——以上海音乐家为研究案例》(陈婷婷,2008年硕士论文,导师洛秦),文章从三个音乐从业者的称谓入手,采用民族音乐学方法,结合历史和社会文化语境,论证了“音乐工作者”、“音乐家”、“音乐人”这三个身份的历史和社会文化认同,并从之反观历史和社会文化背景和音乐从业者的社会角色的历史变迁。同类型的论文有《虹口合唱节——社区音乐文化发展的标志》(刘莹,2008)、《社会变迁中的今虞琴社》(胡斌,2007)、《上海市嘉定区群众音乐生活调查》(郭丹,2004)等。

汤亚汀作为音乐人类学E-研究院成员,其积极参与了上海音乐研究并取得了卓越的成绩,诸如其代表作《上海犹太社区的音乐生活》,即是上海“离散”音乐研究的范例。在2008年第2期《音乐艺术》的“我与音乐人类学”栏目的采访中,汤亚汀论及了其对“离散”现象和犹太音乐在上海的研究。文中汤亚汀以移民音乐为例来说明后现代文化地理学的空间理论,即主张在音乐文化的空间流动与转换中,看待移民前后音乐文化各个方面所发生的变化,再从这些变化来探讨其生成的含义,如可以按照福科的权力观的角度来探讨:空间流动中,音乐文化的再表现隐含的权力不平衡关系,如二战期间弱势的中欧犹太人,为强势的纳粹政权驱逐而出走上海,只能借助上海离散地这一新的生存空间表征自己的民族认同和国家认同(“国家”指其宗主国德奥)。他们“边缘生存”的策略之一是借用其民族的音乐和欧洲艺术音乐与娱乐音乐,其原来的表征在上海既有不变的、也有为了生存而变化的,后者尤其如仪式的场所、宗教仪式所用乐器、音乐家的跨界表演。历史造成的犹太民族的“失地感”,也使得他们好用宗教和艺术来制造生存的“虚拟空间”(或“想象的社群”),如在上海用维也纳轻歌剧和艺术歌曲,以及维也纳“酒村”(Heurige)的“施拉默尔”(Schrammel)音乐制造出一个“想象的维也纳”。同时,也以各种不同的音乐生活重绘了上海文化生活的地图:犹太社群内部传统文化生活的空间,上海娱乐文化的公共空间,上海艺术界的公共空间。可以作如是理论提升:在强势集团权力难以达到的边缘空间,弱势群体可以借助音乐重新创造和划分空间,这种反强权的空间生存策略谓之“抵制”。汤老师研究中看到的变化:在当今的上海这一逐步走向国际大都会的城市空间(二次城市化),新犹太社群作了更大的变化来维护其作为弱势集团的生存,甚至其传统乐队(klezmer)的乐手除了乐长外都是中国人,曲风中融入了中国元素(如运用中国锣鼓),即弱势集团趋向于以挪用与杂交这类趋同或抵制强势集团的策略、来争取自己的生存空间,这也是当今全球化语境下音乐

① 以上论述根据胡斌博士论文的摘要整理。

人类学空间理论的一个热点话题。

在这一领域的研究中，汤亚汀相继发表了不少论文，比如《上海犹太难民社区的音乐生活》和《1943—1944 年上海虹口隔都的音乐生活—上海犹太难民社区的音乐生活之二》，作者从音乐的社会功能的角度考察 1943—1944 年间上海犹太难民社区"虹口隔都"时期政治经济背景中的音乐生活，说明音乐如何成为难民生存斗争的手段、救济的来源，如何维系着人们物质与精神的生存，维系着他们复国主义的理想，如何延续民族性与民族精神，以及如何凝聚一个社会。他的另一篇新作《现代性论域中的上海租界音乐文化：制度机构、公共领域与文化》①，文章不涉及价值判断，研讨了现代性意义中的上海租界文化对中国音乐现代化进程所产生的影响和"示范"作用，提示学界进行由此影响的中国音乐文化的得失，以及中国音乐文化的重新建构需要进行集体梳理和反思。

在汤亚汀的指导下，其学生完成了《上海爵士乐本土化研究》(陈晨，2005 硕士论文)，文章研究上海的本土化爵士乐的产生基础、条件以及此类音乐作品中爵士乐元素与中国传统音乐元素结合手法，揭示爵士乐本土化的过程，并探求这一过程所体现的音乐人类学意义。

上述提及，陈聆群先生除了指导金桥的博士论文《萧友梅与中国近代音乐教育》，还指导了阮弘的博士论文《江南丝竹与广东音乐在上海的嬗变同异概观》，文章以两大丝竹乐种在近现代大都市——上海嬗变的历史史实为依据，将其在此过程中所体现出的同异作为典型，探究城市文化对中国传统音乐向近现代化转型的影响，以及传统音乐在现代化城市中以其自身方式生存的深厚内涵和价值。研究了江南丝竹和广东音乐的主要社团和代表人物、乐队基本组合形式、登台演出、电台播音和电影配乐、唱片录制、书谱出版物等，分析了江南丝竹与广东音乐社团在上海兴盛的原因，以及这两大乐种从文化市场走向文化与商业结合的过程中所受到的城市文化的影响。其学生论文涉及上海音乐研究的还有《从〈小朋友〉杂志看黎锦晖的儿童音乐创作》(肖阳，2007 年硕士论文)。

梁瑜的博士论文《时代曲流行的历史及其成因研究》(导师李岩，2008 年)是近年来对上海早期流行歌曲的较为扎实的研究，论文以翔实的史料为基础，结合中国当代流行音乐发展的实际情况，对产生于 20 世纪三四十年代上海的时代曲进行历时性的考察，通过对时代曲流行历史的陈述和总结，以及时代曲在中国当代流行音乐发展过程中的重要地位和在当今音乐社会生活中广泛流行的现象，分析时代曲在长达半个多世纪的时间中得以长久广泛流行的原因。本文选择了三首独具代表性的时代曲为研究对象：《天涯歌女》、《何日君再来》和《夜来香》。这三首歌曲分别代表了中国流行音乐初创期不同创作风格。贺绿汀的《天涯歌女》代表的是继承黎

---

① 以上 3 篇文章皆载其《音乐人类学：历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2008。

锦晖时代曲运用民间小调创作的具有民歌风味的流行歌曲;黎锦光的《夜来香》代表的是充分吸收西洋音乐元素创作的具有时尚流行节拍风格的流行歌曲。而刘雪庵的《何日君再来》是将第一种创作风格向第二种创作风格过渡的一首在中国音乐史上起"承前启后"作用的标志性的流行歌曲。这三首歌仍最具实力地活跃在当今中国流行音乐的舞台上,因此,研究其流行的历史及成因是揭示时代曲流行的历史及成因的有效途径。涉及上海城市传统音乐的研究,还包括吴慧娟的硕士论文《上海"浦东派"与"浦西派"琵琶音乐风格比较研究》(导师王耀华,2005),舒银的硕士论文《浦东派琵琶曲〈海青拿天鹅〉演奏分析》(导师章红艳、郑祖襄,2008)。

另外,华东师范大学艺术学院音乐系的研究生在姜旼教授指导下以上海地区音乐教育为内容,完成了硕士论文《上海市初中学校民乐队现状调查与对策研究》(李茉)、《上海市初中学校音乐教师继续教育现状与调查》(斛焱),以及《上海市幼儿园儿歌现状调查与研究》(陈爱芬)。①

有关上海地区传统音乐研究中,还必须提到的是曹本冶先生主持的仪式音乐研究成果,诸如曹本冶、谈敬德的《上海南汇、浙江舟山大洋山、江苏太仓"丧葬仪式"音乐的比较研究》②、齐琨的《上海南汇道教、佛教与基督教丧葬仪式空间中的清音班》③,以及齐琨的《空间:仪式音乐分析中的一个维度——以上海南汇婚礼和丧葬仪式为例》④。

以上专题研究部分,主要针对20世纪末以来的研究成果,特别是近5年来上海高校音乐人类学E-研究院的"上海城市音乐文化研究丛书"出版的论著、笔者组织的研究课题群体所从事的研究(包括专项课题、学位论文和文章),以及其他研究生学位论文进行了综述和分析。这些研究反映了上海城市音乐研究的状况与国际学界的城市音乐人类学的动向基本是一致的,全球化概念中的城市音乐研究的突出问题,诸如音乐工业、大众媒介与流行音乐,音乐中的社会性别意识、"离散"音乐现象引发的族群问题,亚文化范围的社区音乐活动,以及中国社会和上海城市特有的论题等,都在当下的上海城市音乐文化的研究获得了共鸣。因此,学术研究的深入和学科建设的健康发展,也正是需要我们积极地正视、直面和思考这些人类精神生活由于城市化的迅速发展所形成的新的文化动态和现象。

目前的研究——主要指笔者主持的音乐人类学E-研究院对于上海城市音乐

---

① 以上所有研究生学位论文敬请查阅"中国知网·学位论文"。

② 曹本冶、谈敬德:《上海南汇、浙江舟山大洋山、江苏太仓"丧葬仪式"音乐的比较研究》,载《中国民间仪式音乐研究》(华东卷),上海音乐学院出版社,2007。

③ 齐琨:《上海南汇道教、佛教与基督教丧葬仪式空间中的清音班》,载《中国民间仪式音乐研究》(华东卷),上海音乐学院出版社,2007。

④ 齐琨:《空间:仪式音乐分析中的一个维度——以上海南汇婚礼和丧葬仪式为例》,载《黄钟》,2006年第4期。

研究的工作尚处于起步状态，很多基础工作只刚刚开始，学习、总结和梳理好已有的前人成果是非常必要的，同时，一些城市音乐研究的基本理论问题还都需要深入地探讨，特别是对于上海城市音乐特有的相关历史和文化背景更需要全面了解和学习。从学理层面，有几个方面的论题是我们进一步需要思考的。诸如：

1. 在学理观念上，我们如何借鉴“新史学”的方法，即历史学、人类学和社会学融为一体，从而思考小文化与大历史的关系。音乐领域相比上海城市的整个历史，无疑只是其中的很小一部分。然而，怎样通过音乐的小文化来透视整个城市的大历史，来探讨音乐在其中的作用和大历史对小文化的影响，使得我们的研究呈现出一个立体化的、具有活态生命意义的局面。因此，学术观念的进步将成为研究深入的先导。

2. 城市音乐文化研究的基础工作在很大程度上需要良好及相对完整的史料和方志的支持。由于音乐的声音和表演的特殊性，以往很多活动都没有完整记载，即使有一些记录，许多也是只言片语，这也是我们在整理城市音乐志中遇到的困难。也许对于传统史学研究来说，历史纪事已经可以比较清楚地说明“事实”的历史存在，可以通过那些历史事实连接起一个音乐发生和发展的线索。这是非常重要的基础。但是，音乐人类学视野下，城市音乐民族志的写作中，史料中的记载涉及的音乐事件需要解读，需要叙述，需要建构。因此，城市音乐民族志的理念和方法使得我们的研究有很大的挑战性。

3. 目前我们看到的上海音乐文化研究，大多是专题性的个案，它们是上海音乐历史文化大结构中的组成部分。虽然在所有涉及近代中国音乐发展的论述中，上海音乐无疑是重要的内容，也可以说，大多数近现代音乐史论的20世纪40年代之前的内容很大程度上是上海音乐史，但是，单独以上海音乐为内容的编年史至今尚未出现。目前见到的只有《上海艺术史》[①]中涉及了上海音乐的编年叙述，只有这些内容是很不够的，况且其中的不少史实还需要更正与斟酌。因此，虽然学术研究对于真理的追求是永恒的，也是所有学者须遵守的学术信条和宗旨，但事实上对于我们来说很难有完全的“时机成熟”之际。因此，如果说上海城市音乐文化研究是一个具有丰富历史意义和现实价值的中国特定历史文化中的区域音乐社会研究，那么它的编年历史的思考和撰写是否应该列入当下研究的议程?!

4. 如果说上海音乐文化史，或者称上海城市音乐文化编年史的工作是必须的，那么接下来就需要思考，它将是一种什么学理结构的史论？事实上，目前许多专家撰写的近代音乐史论著中，已经为上海音乐文化史的编撰打下了非常好的基础，无论是人物、作品、社团、表演及乐论思想都有相当完整的史料和论述。在前辈

---

① 上海艺术研究所编（高春明主编）：《上海艺术史》，其中“音乐”部分由庄永平撰写，人民美术出版社，2002。

的扎实基础上，怎样才能进一步完善和充实，特别是怎样才能把上海城市或者说上海特定区域的音乐历史和文化凸现出来，怎样把它与整个近代历史关系等能够梳理清楚，这些都将更具挑战性。

5. 目前的研究成果相对都集中在某一领域或专题，不少研究在其研究领域或专题中已经相当深入和翔实，就其研究成果自身来说已经相当完整。当我们从较为宽泛的视野，将个案或专题安置于一个多世纪来的上海城市历史和政治、经济和文化环境之中，就会发现我们将面对一些需要认真思考的冲突、问题和关系：

（1）传统与现代。20世纪开始，整个中国社会就进入现代转型的无数冲突之中。音乐也同样，尤其是上海，其最早遭遇到现代性的问题。因此，上海是一个在中国历史上具有特殊意义的城市，它的音乐在传统与现代之间的挣扎、协调、选择和发展等都是中国音乐秉承传统走向现代、走向世界中需要反思的问题。

（2）东方与西方。现代性转型中最直接遇到的冲突就是东西方音乐文化观念、音乐表现形式、音乐传播和接受的方式之间的差异或甚至冲突，由此我们在大量关于近代音乐思潮的研究中，读到先驱们许多有关的论述。这些研究已经相当成熟和完整，在此基础上，我们需要思考的是，当时的上海城市对这些东西方音乐文化的冲突和交汇产生怎么样的作用？特别是上海租界给予音乐在东西方文化碰撞、遭遇中成为了平台、战场，还是“真空地带”式的庇护地？也许兼而有之？我们需要对这些问题进行思考。或许对于殖民文化的产物在所谓“后殖民时代”意识中唤起对以往已经下了结论的观点有必要进行重新审视。

（3）小传统与大传统。音乐人类学不断向各学科吸取思想营养，受社会人文思潮的影响，学者们对音乐所涉及的各类政治性、社会性问题的关注不断被强化。我们注意到，20世纪晚期，新历史主义融入各种解释学的阐释模式表现出了很强的学理优势，开阔了跨学科研究的趋势。在它的影响下，历史学、人类学、社会史研究，以及音乐学研究都发生了重要的变化。人类学由系统性、结构性向特殊、经验和地方区域性视角转变，人类学的历史学倾向和历史学的人类学关注，小传统的大文化叙事，地方性知识与普适性文化关系的审视，以及对稳定性“经典历史”的颠覆，改变了人们认识和评价世界及其文化的纬度、立场和观念。在这样的文化思潮中，也使得我们在思考上海城市音乐历史和文化问题时，关注小传统与大传统之间的关系。在我们的学习中，对大传统框架中的重要音乐家及其作品，以及音乐活动研读得比较全面，相对来说，对于小传统的音乐活动知晓较少。如今“时代曲”获得了认可，已经被搬上了音乐史研究的正式舞台，舞厅音乐的作用、琴行音乐的销售、酒吧音乐的功能、唱片经营传播的影响、音乐考级的产业意义、小众离散族群的社区音乐活动的能量，以及周璇及百乐门最后一位歌女等非精英的小传统领域和视角逐渐受到关注，因为从总体音乐历史和文化来说，它们都是上海城市音乐的组成部分。也因此，注重普通人群生活的区域音乐社会史的研究范式开始逐渐引起我

们的思考。

6. 由于音乐人类学将城市视为田野，将目光又投向过去，将历史一直延伸至当下，在上海城市这一区域音乐范围内，研究的空间和时间紧紧地结合了在一起。这就要求我们必须借鉴人类学的思路去进行历史田野的摸索，以历史学的方法来审阅现实田野和口述历史中的真实，同时，也学习社会学的手段来统计和寻找历史轨迹和现实事件的模式。

7. 以哲学地思考意识、观念和思想在音乐行为及其结果过程中的关联和规律将是一种我们追求的理想。试图建立“乐人——机制/环境——事乐（Music-making）”的学术研究模式，力图阐释音乐与其相关事项的关联，认识和理解音乐在社会、政治和文化的重大历史事件中的特殊作用和意义。

方法、范式和理论永远只是手段，研究的目的和根本在于尽可能对事物真实化地认识和理解。上海城市音乐是一座学术和文化的优质富矿，我们将努力学习和继承前辈的传统和成果，更进一步地去挖掘和开发其丰富的资源，从城市音乐研究的层面，期待它能够为音乐人类学的中国实践和经验积累做些积极的尝试。

（原载《音乐艺术》，2009 年第 2 期）

香港与大陆之道教音乐的比较研究

——有关发生环境的分析

刘 红

不同地域不同风格之道教音乐(简称道乐)的比较研究,一直是过往道教音乐研究中的一个重要议题,笔者在相关研究中也有所涉猎。①这类研究,多集中在道乐形态方面的讨论,鲜有涉及到或隐或现地围绕着道教音乐的其它层面。

笔者有一个观点:如何理解和诠释道教音乐,不仅仅只是"音乐"层次上的认知,更涉及到非音乐意义上之宗教含义的理解和评判。

一般来说,道外(此处指学术界)所理解的道教音乐,是音乐概念,称之为音乐即肯定了其被用于欣赏的基本属性,因此,道外人理解的道教音乐,是艺术,是宗教艺术;道内(道教教徒)所理解的道教音乐,是仪式行为,是念经拜忏的具体程序,因此,道教音乐在道人看来,可称之为艺术,但更是仪式本身。②基于道乐概念上的这一解释,以及其它专业领域之道教文化研究的共识,笔者越来越深切地体会到,表面观察到的道乐形态,其风格形成及变化,很大程度上是因其关系着的背景(即本文称之的"发生环境")所决定和支配的,因此,不同地域的道教音乐研究,除了必要的形态描述和分析之外,还应将注意力放在不同地域之道乐发生环境的比较研究上,这是本文所重点关心的问题及主要内容。

---

① 笔者曾考察和研究过湖北武当山、江西龙虎山、江苏茅山、苏州玄妙观、上海白云观、北京白云观、武汉长春观、西安八仙宫、陕西楼观台、沈阳太清宫、山东崂山太清宫以及香港各主要道教宫观音乐。1993年至1997年,于香港中文大学修读博士学位及其后从事博士后研究期间,曾参与由曹本冶教授主持的"中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究"项目,出版和发表了部分专著及论文。

② 刘红:《仪式环境中的道教音乐》,载《中央音乐学院学报》,2003年第1期,第19—27页;刘红:《苏州道教科仪音乐研究》,台湾新文丰出版公司,1999,第303—312页。

从何比较?

本文论及香港与大陆之道教音乐比较,于是,首先要考虑的是,比较什么?两者的可比因素何在?作为分析对象的道乐发生环境包括哪些实际内容?沿着这一思路,在研究方法上,文章采取从一般概念上而言的教派体系、信仰系统,到道场仪式活动中的相关细节,以下列问题为中心进行讨论:

道教有不同的教派,不同的教派有不同的特征,这些不同特征如何反映在道教音乐的风格上?

宫观是道教信徒的"家",是举行各类仪式活动的场所。宫观的清规戒律、管理规章以及道人在这个"家庭"中的生活方式等,对道教音乐形成何种影响?

道教音乐非某地某人的一时创作,是历代口传心授继承下来的宗教传统,这种传统的传承方式,维持着道乐的固有特色,那么,传承人的传授方式和传授系统对道乐的这一传统产生何种影响?

道教音乐是伴随道教徒举行各类修道、行道等行为的音乐,这类修道、行道行为又通过各式各样的宗教仪式所体现出来,所以,道教音乐亦称为道教仪式音乐,正因为如此,与仪式相关系的一些因素,往往也影响着仪式音乐的某些层面,这些因素包括:

什么人做仪式?为谁做仪式?参与仪式的是什么人?不同的人员结构对仪式及仪式音乐构成何种影响?什么地方举行仪式(道观内或道观外)?固定场合或临时性场合?公开性场所还是封闭性场所?什么时间举行仪式(既定周期重复性仪式,如季节、节日等;或特殊偶然性仪式)?仪式进行多长时间?仪式雇用者对场地、时间有何特别要求?①

现分节就上述问题进行讨论。

一、不同教派特征的道教音乐之比较

如果从张道陵创建"五斗米道"算起,在近两千年的历史中,道教已屡经变化。单就教派而言,就有数十种之多,即使同一宗派,经过几代相传,即可能延伸出一些新的派别。而那些已经创立的宗派,或者几代后即告衰亡;或者影响日隆;或者数派融合;或者一脉再分。自明代之后,道教基本上分成为全真和正一两大教派,一直维系至今。我们现时认识和讨论的道教音乐亦基本上分属于这两大教派,现行于各地之道教音乐,均是经由这两个系统而传布的。

道教音乐,从其纵向的历史上,可追溯到远古时期的巫舞巫乐;从其横向的地理分

---

① 曹本冶、刘红:《道乐论——道教仪式的"信仰?仪式行为?仪式中的音声"三元理论结构研究》(第四章),宗教文化出版社,2003,第162—187页。

布来看，它与道教的传播相联系，遍布大江南北、华夏神州。站在今天的现实位置，我们以一宏观的视角来看道教音乐在整个中国范围内的分布，其整体传播结构基本定型于自明代始而分别开来的全真道乐和正一道乐两大系统，而究其两大系统之风格异趣，恐怕早自宋元道教诸宗派形成之时，就已促使了这一各具特色之风格的形成。

南宋和金、元政权的长期南北对峙，造成了道教宗派的分衍。大体说来，南方道教以符箓诸派为主，至元代南方符箓诸派统归于天师道世系为首的正一派。北方道教则有太一教、真大道和全真道，由王重阳于金大定年间创立的全真道其势最盛。元一统以后，全真道渡江南传，不久，江、浙、鄂、闽等地皆有了全真道活动的踪迹。自此，作为炼养派代表的全真道已经发展成为形式规模上与正一符箓派不相上下的一个重要派别。

全真、正一两派音乐，因道派体系不同而相应产生并形成风格上的差异。受全真道教义顺应儒释道三教合一思潮的影响，全真道部分借鉴了佛教的某些因素。丛林制度的建立和课诵音乐的完善，标志着全真道音乐规模咸备。正一道在承袭唐宋道教音乐的基础上进一步趋向完整和规范，成于元初的《灵宝领教济度金书》，不仅是一部斋教科仪全书，也是一部道教科仪音乐的要典。兴盛的元杂剧和南戏与道乐互为影响，关系密切，这既构成了元代道教音乐发展的一个特点，也为明清时期道教音乐趋向民间化、民俗化作了准备，创造了条件。

为便于比较，现将大陆与香港不同派别之道教音乐作简述如下：

一、大陆之全真、正一道音乐

全真道在教理教义上的特征已有诸多论述，在此不赘。全真道最具代表性，也是最具影响力的音乐称为“全真正韵”，“全真正韵”是道教十方丛林和一些道观通用的韵腔。关于“全真正韵”产生的历史，目前尚未发现确切的文献记载和实证。全真道创立以后，为了适应自身修持的需要，参照佛教建立了十方丛林制度(这是全真道提倡“儒、释、道三教合一的一个实际内容)，规定道士不娶妻室，不茹荤腥，出家住道观，过集体的宗教生活等；同时建立了一套与十方丛林相适应的宗教仪式活动和音乐形式，“全真正韵”就是在这一背景下产生的一种科仪音乐。

“全真正韵”是全真道十方丛林和一些道观通用的韵，因此，它与以地域性特点为主体的地方韵不同的是，全真道内把“全真正韵”视为正统的韵，具有“天下同”的特点。[①]“全真正韵”所传(所用)之地，其音乐特征上呈现的是一跨地域性风格。[②]

“全真正韵”在十方丛林确立以后，逐渐在全国的十方丛林和一些道教道观传

---

① “天下同”此处意为音乐风格的跨地域性共通性，即天下皆同。有些道观某些道曲名称就冠以“天下同”，以示道曲风格的上述特征。

② “跨地域性风格”之概念的提出及其理论之分析与研究，参见曹本冶、刘红：《道乐论——道教仪式的“信仰？仪式行为？仪式中的音声”三元理论结构研究》第五章。

布。据笔者多年的田野考察资料所得，及一些相关学者和道内人士的介绍，只要是道教内被称之为“十方丛林”的道观，都普遍流传着“全真正韵”，一些本不是十方丛林的道教道观亦不同程度地受“全真正韵”的影响，而在其道乐风格上具有“全真正韵”的特色。总体来看，“全真正韵”至少流布于北京、陕西、甘肃、河南、山东、山西、辽宁、江苏、浙江、河北、湖北、湖南、四川等地。

下面，以清末编辑的一部《重刊道藏辑要・全真正韵》[①]为参照，取几个道教道观的道乐运用状况作例证，对全真正韵的流布状况作一图表式说明：

全真正韵(十方韵)流布状态简表

宫观名称 / 全真正韵曲名	北京白云观	山东崂山道观	河北巨鹿道观	陕西八仙宫楼观台	湖北武当山道观	湖南衡山道观	温州平阳东岳观	四川青城山青羊宫
澄清韵	*	大澄清	琳琅振响	*	*	*	*	*
举天尊	*			*	*		*	*
双吊挂	*	吊挂		*	*		*	*
大启请				*	*			*
小启请	*			*	*	*	*	*
天尊扳	*	*		*	*		*	*
中堂赞	*			*	*		*	*
小赞韵	*	小赞	*	*	*		*	*
大赞韵				*	*		*	*
步虚韵	*	*		*	*	*	*	*
下水船	*			*	*		*	*
干倒拐		晚课吊挂		*	*			*
反八天		小澄清		*	*		小启请	*
早皈依 午皈依 晚皈依	三皈依	三皈依	三皈依	三皈依	三皈依	三皈依	三皈依	* * *
风交雪				*				*

① 《全真正韵》是清康熙年间进士彭定求编修的《道藏辑要》中的一卷。时下一些道观和道人收藏的多是清末(1906)贺龙骧、彭瀚然在成都二仙庵重刊的《道载辑要・全真正韵》。该谱集共辑录道曲56首，从内容来看，主要选自于早晚功课经及济幽等一些斋醮科仪。作为音乐形态上的比较依据，此处采用的是由道教大师闵智亭道长所授之谱。见武汉音乐学院道教音乐研究室(编辑)：《重刊道载辑要・全真正韵》，中国文联出版公司，1991。

(续表)

宫观名称 全真正韵曲名	北京白云观	山东崂山道观	河北巨鹿道观	陕西八仙宫楼观台	湖北武当山道观	湖南衡山道观	温州平阳东岳观	四川青城山青羊宫
(大有)仙家乐				*				*
(拉旱船)仙家乐								*
白鹤飞				*				*
三宝香				*				*
三宝词			三宝赞	*			*	*
送化赞				*	香花送		*	*
焚化赞			焚香祭	*				*
三尊赞				*	*			*
单吊挂		吊挂		*				*
倒卷廉			大卷廉	*		*		*
云乐歌		弥罗诰		*	弥罗歌			*
供养赞				*				*
青华引				*				*
大救苦引	*		救苦赞	*				*
圆满赞				*				*
九条龙								*
幽冥韵				*	幽冥引			*
三炷香	*		*	*	*			*
慈尊赞	*			*	慈尊座		*	*
黄箓斋	*		黄箓斋筵	*	*		黄箓斋	*
仰启咒	*			*	*		*	*
三信礼	*			*	三清宫			*
三拿鹅			拿天鹅	*	*			*
五召请	*			*	召请			*
阴小赞				*				*

（续表）

宫观名称 全真正韵曲名	北京白云观	山东崂山道观	河北巨鹿道观	陕西八仙宫楼观台	湖北武当山道观	湖南衡山道观	温州平阳东岳观	四川青城山青羊宫
五供养	*			*	*		*	*
悲叹韵	*		吾今悲叹	吾今悲叹	*		*	*
小救苦引	*			*	*			*
召请尾				*			*	*
返魂香	*		*	*	*			*
金骷髅 银骷髅	叹骷髅			* *	叹骷髅	叹骷髅	叹骷髅	* *
咽喉咒	*		酆都咒	*	酆都咒		*	*
梅花引	*			*	*	*	*	*
反五供				*				*
出生咒				*				*
宝箓符				*				*
跑马韵				*	*	走马韵		*

注：此表部分参考了甘绍成《全真道曲——十方韵的流传》一文中的图表格式和资料①，笔者在参引过程中，对原表中的错漏做了更改和补充。图中有“*”记号者，为与全真正韵基本相同的韵曲。表中一些与全真正韵不相同的曲名，为当地道观的同韵曲别称。

在此要说明的是，表中“全真正韵”的 56 首曲目，系选自于全真道不同科仪中的一些韵曲，这些韵曲虽具有全真道音乐的代表性，但它并不是全真道音乐的全部。

正一道，就是源自张道陵及其弟子（子孙）所创立的天师道系统。正一道以斋醮符箓见长，从音乐的角度来看，尤以斋醮仪式中使用的音乐显其特色。

东汉顺帝时（126—144 年），道教创教人张道陵在四川鹤鸣山创立五斗米道，因道徒尊张为天师，故又称天师道。

天师道产生以后，随即出现了它早期的斋醮仪典和科仪音乐。初期，天师道的斋醮科仪十分简单，所使用的音乐形式也是简单的。西方学者马伯乐在《六朝时期的道教》一文中分析：“早在汉代，道教的重要节日（译者注：仪式）就异常众多和繁

① 甘绍成：《全真道曲——十方韵的流传》，载《黄钟》，1991 年第 4 期，第 90—98 页。

杂。如涂炭斋,为了忏悔自己的过失和摆脱可怕的后果,在其过程中,参加者要……重复地出场,来回地上香,长久地祷告,不停地跪拜,处于急凑的鼓点和烦人的音乐之中。”①天师道初期的科仪音乐直接继承了巫教祭祀的音乐传统,如在当时流行的涂炭斋科仪及其它祭祀活动中,通常使用的是“巫俗解奏之曲”与“歌讴击鼓”的音乐。

道教科仪音乐经东汉、两晋充实,到了南北朝时,已有了突破性的发展,其标志是,道教科仪音乐在逐渐摆脱巫教祭祀音乐影响的过程中,经过北魏寇谦之的改革发展,从而产生了道教史上第一部经韵乐章,即:《云中音诵新科之诫》。所谓经韵乐章,用道内的话来说就是“赞颂之辞,演音之韵,由诸天赞诵,合钧天妙乐,融融和和而成的自然之章。”②就是将经词配上曲调演唱的一种道教歌章。

到了唐宋时期,道教音乐又有了新的发展路向:向皇室宫廷长入。唐玄宗对斋醮科仪音乐尤为重视,他不仅“诏两京及诸州各置玄元皇帝庙一所,每年依道法斋醮”,而且还在内道场亲教道士“步虚声韵”。隋唐之后,道曲、道调的创作活动十分活跃,上至帝王(如唐玄宗等),中至大臣,下至乐工、道士,都积极地投入道乐创作。一时间,宫廷内道乐的表演、道乐的培训几成风尚,而且与当时宫廷中的雅乐、燕乐等发生了广泛而深刻的关系。

宋金是道教音乐继续发展期,在国家处于南北对峙的情况下,南北方道教音乐在不同的社会环境下发展,表现出各自的特点。在南方形成了以龙虎山、茅山、阁皂山为传播“三山符箓”派道教音乐的中心,为后来正一派与全真派两大乐派的分野奠定了基础。南宋所统治的南中国,自先秦以来巫风盛行,以巫术为其重要思想渊源的正一、上清、灵宝三大符箓派,皆以南方为发祥地和主要传播地区。三大符箓派中,又以江西龙虎山正一派的道教音乐影响最大,最受朝廷重视。

元代统一了中国,但道教的全真、正一两大教派的分野已成定势。随着全真道、正一道两派的分野,道教音乐也开始各成体系。正一道音乐在保留祖天师流传下来的天师道之本色外,并在承袭唐宋道乐的基础上进一步趋于规范,前及成于元初的《灵宝领教济度金书》,不仅是一部斋醮科仪全书,也是一部道教科仪音乐的要典。

明代后期,道教开始趋于民间化、民俗化,清代则大大加快了这一进程。③

体系上来说,正一道一直是亶承天师道这一系统流传下来的,即使到了全真与正一分野之时,从中我们也可以看出,作出改动和调整的还是以全真为多,全真道

① 马伯乐:《六朝时期的道教》,徐益明译,载《宗教学研究》,1985年第6期,第81—99页。

② 闵智亭:《全真正韵跋》,载《重刊道藏辑要·全真正韵》,中国道教学院补充刻印教材。

③ 曹本冶、王忠人、甘绍成、刘红、周耘:《中国道教音乐史略》(第二章之二、三),新文丰出版公司,1996,第33—39页。

部分脱离了以斋醮符箓为主要活动的体系，而偏重于重清修养身的新取向。斋醮符箓这些科仪活动，是一种集体性强、群众参与多的社会性宗教活动。因此，自天师道创教开始，正一道的科仪活动就与民众百姓有鱼水关联，缺乏民众这一基础，正一道就不可能生存，这与十方丛林之中重个人修持的全真道有所不同。即使是在一度与皇室宫廷密切交往之时，正一道也仍然没有脱离它与民俗、民众间的联系。从音乐上来讲，正一道乐所体现最浓厚的也正是这一与民俗民间相联系的特点。

二、香港诸道派之音乐

香港道教一脉承传于内地。由于香港特殊的政治环境和相对独立的政策法规，加上香港一直推行的宗教信仰自由政策，因此风气开放，能兼容不同宗教派别，道教在此蕞尔之地，遂得以植根茁壮。

据史籍记载，从秦代到清代的2000多年间，香港在地区上所属的行政区划实经过多次演变。从秦始皇三十三年（公元前214）到东晋成帝咸和六年（公元331），香港区属番禺县。道教就在这一时期传入番禺县，故此，也甚有可能在同一时期传入香港。据清代李福泰主修、刊刻于同治十年（1871）之《番禺县志》，晋代的著名道士鲍靓（卒于291—299年）为南海太守时已在粤秀山（亦称越秀山）兴建粤冈院，明万历（1573—1620）及崇祯（1628—1644）年间两次重修，更名三元宫。粤冈院或三元宫是一所道教崇祀仙真之所。道教产生于东汉末，可见道教产生几十年后便传入南方的番禺县。既然香港在当时属于番禺县，道教在这个时期传至香港，是大有可能的。

南宋时期，香港已有颇具规模的道教庙宇天后庙的建设。香港的天后庙有20多所，而历史最老的一所是新界的佛堂门天后庙，后称为北堂天后庙，或俗称为大庙。大庙建于南宋咸淳年间（1265—1274），至今已有700多年的历史了。

从清嘉庆二十四年（1819）舒懋官主修、王崇熙总纂的《重修新安县志》所显示的资料可以推知，自明季（17世纪初）起，香港一带地区，应已有道教的传播。

民国以来，道教在香港继续发展。有一群晚清遗老如张学华、陈伯陶（号九龙真人）和黄佛颐等，俱崇奉道教，为虔诚的道教徒，因不满民国政权而现避居香港。这班以清朝遗老自居的太史公，属罗浮山酥醪观一系，对香港道教的发展，起了一定的影响。而同时，香港的大小道堂和宫观，亦如雨后春笋。初时先天道大为流行，如创建于1912年的万佛堂（虽以“万佛”名堂，但实为女道修真之所）、1913年的芝兰堂（亦为女道修真之所）、1916年的九龙道德会龙庆堂、1924年的香港道德会的福庆堂、1926年的紫霞园等，都是属于先天道派的。继之大行其道的是全真教，尤其是其中的龙门派，如1929年创建的蓬瀛仙馆、1932年创建的玉壶仙洞、1949年创立的青松观、1952年万德至善社等等，都是龙门派。另有与全真教密切相关的崇拜吕祖（吕纯阳）的纯阳派，如创建于1964年的六合玄宫、1978年的纯阳

仙洞、1980年的庆云古洞等便是属于纯阳派的。①

由符箓等各派融入天师道后而统称为正一道的道堂，在香港为数不多。据《道风百年》记载，长期以来，香港新界乡村由广东正一派道士(称为喃呒)担任建醮礼仪。如林培及其上四代已从深圳移居古洞，历代相传。现全港喃呒约有200人，为地区主持玉兰醮会、太平清醮醮会及喜庆、祈福法事，大部分参加中华道教侨港道侣同济会，此会于1948年成立。②而在坛上供奉正一道的师尊——张道陵天师并奉为主神者，则只有成立于2001年10月的泓澄天师坛。

民间神祇信仰和诸神兼容并尊，是香港某些道堂的特色。

道教自明清以来，与民间信仰融合颇深，故有兼奉众神的特色。但由于道堂发展背景各异，加上道派渊源不同，香港道堂供奉的神祇既多样又复杂。如松荫园佛道社供奉吕祖、济佛、释迦牟尼佛、药师如来、观音、华陀等仙佛，佛道同参。宾霞洞别名宝觉精舍，供奉三教圣人、吕祖、达摩、观音多位仙佛。道堂崇奉民间或地区神祇的例子，如龙庆堂兼祀齐天大圣；竹林仙馆崇祀侯王；干元洞将七姐与关帝等神并祀；仁枫洞佛道社将朱立大仙(朱立大仙是港澳地区民间信奉的一位海神，信奉者多为水上人)与关帝等神并祀；长州永胜堂，左为天后庙，右为地母庙，玉皇、观音和天后诸神同为当地民众膜拜；天真堂建有地母亭与龙母亭；沙田飞霞精舍兼祀城隍等。

香港道堂虽有上述诸门众派的多种形式与特征，但各主要道堂的科仪音乐却具有一定的系统性和共通性。就笔者所了解，有能力举行念经拜忏、祈福禳灾等科仪法事的道堂，如蓬瀛仙馆(全真龙门派)、青松观(全真龙门派)、圆玄学院(主神：释迦佛祖、太上道祖、孔圣先师)、省善真堂(阐派)、信善玄宫(太乙纯阳派)、飞雁洞佛道社(主神：吕祖先师)等，使用的音乐基本上是一样的。

二、不同宫观环境中的道教音乐之比较

还是将全真派、正一派及香港道观分开描述作为比较。

全真道士出家之后，在道观内过着一种与尘世隔绝的生活。③道观内的道士来自各自不同的地方，虽然出家前有各自不同的家庭、社会、乡土习惯等之背景，但进入道观成为出家道士之后，道士们在各种严厉、苛刻的清规戒律和道观的各项规章制度的约束下，道人们的举止行为有高度的统一性，连就寝饮食也都步调一致，依

① 黄兆汉、郑炜明：《香港与澳门之道教》，加略山房，1993，第10—67页。

② 蓬瀛仙馆道教文化资料库：《道风百年》，香港利文出版社，2002，第38—39页。

③ 笔者在田野考察中曾听到这样的事例，早年有些出家修行的道长，一辈子居于山深林密的道观而从未下过山。现在随着交通条件的普遍改善，以及相关旅游业务的开展，道士们与社会有了较以前更多的接触，但是，道观生活的基本性质仍然如前未变。

开静、止静而起居。如今当我们走进道观可以注意到，为了语言上沟通的方便，不少道士都一改“乡音”而用普通话彼此交流。

这种道观生活方式已成为全真道宫观的固有模式，也正是因为这一“大一统”的道观模式，使“全真正韵”能在全国各地大规模的全真道观内流通。全真道士云游、挂单，遍访十方丛林，这种统一的生活模式和相同的清规戒律，给他们十方云游提供了便利，同时，这种云游、挂单也于一定程度上促动了道观与道观之间的相互交流，加深和巩固了这一统一性。全真道乐的这种跨地域性传播，也就在这种循环的状态下维系和保持其风格特征。

绝大多数的全真派道士都是居住道观的出家道士，从出家入道进入道观那一天起，全真道士的修道生活便全部局限在道观之内，因此，全真道乐最基本的传承环境便是道观，道观的组织形式、管理体制，道内的清规戒律及道人的生活方式都直接或间接地影响和制约着道乐的传承和发展。

在道教宫观中，注重清修的的全真派十方丛林，对道众生活的约束非常严格。在按时敲响的钟声、鼓声和云板声的指引号令下，道众过着有规律的、刻板的宗教生活。每天五更“开静”，道众起床，洒扫庭院殿堂后，便穿戴着整齐的冠服齐集于殿堂中，焚香行礼，念诵《清静经》、《心印妙经》等早坛功课经。到了晚上念《太上洞玄灵宝救苦妙经》《元始天尊说升天得道真经》等。起更时“止静”，道众都必须休息。

除早晚功课外，住观道众的日常生活和举止也要合乎礼仪。比如睡醒、闻钟、下单、栉发、洗手时都要念咒，咒语各有不同，如睡醒时念“当愿众生，从迷入觉，一旦豁然”，听到钟声时念“大音希声，能悟证真”等。

全真道所使用的音乐，绝大多数是与上述宫观生活中念经、诵咒、拜忏等紧密联系着的诵唱式音乐，道士称之为“念经”。少数宫观在“念经”时加有丝弦或吹管乐器随经韵伴奏，一般而言，这类经忏音乐只用必须的法器，如钟、磬、铃、木鱼、鼓等击节伴奏。

“念经”是全真道士最重要的宫观生活之一，因此，道众学习这种经忏音乐是从他们入宫观那天起，随着适应宫观的环境、学习宫观的生活而开始的。进入宫观的道士就必须学会念经，而会念经的道士也就自然而然的承受了这一道教音乐的传授。当然，对于那些在仪式中于念经拜忏起着重要作用的道士（如高功、都讲等）而言，熟谙仪式中的念经诵忏自不用说，且在唱诵的技巧和能力方面都接受过先师的专门训导。

对于游方道士而言，出外云游挂单时，能否“念经”或“经”念得好坏，都直接关系到是否“准单”[1]，原因是，要求挂单的道士通常需要经过连串的考试，经考试合

---

① “准单”是道教内部用语，即对道士有意留居宫观（“挂单”）之要求表示同意的意思。

格方可留单住下。这一连串的考试中，唱诵经韵就是其中重要的一项，是时，挂单道士要能熟练地唱诵任由宫观方面指定的经韵，而且还要唱诵通行于十方丛林之中的“十方韵”才能过关。

全真道音乐的主体部分，就是这些与道士日常宗教生活相联系的经忏音乐，由于全真道士的宫观生活是一种不食人间烟火，近乎与世隔绝的封闭式生活，因此，与之相关联着的全真道音乐的一个明显特征就是，其音乐风格上的统一性。所谓全真道音乐的统一性，是以全真道音乐传承的封闭性为条件的，或说两者是一种必然的因果关系，也就是以十方丛林为系统的全真道，在其严格、规范、刻板的行为中，促成了全真道音乐的这一统一性风格的特点。这里举几个例子略作说明。

例一，1992 年 5 月，西安八仙宫举行宫观修复后的开光及监院升座仪式，当时有不少其它省份不同宫观的道友前往参加盛典。连续几天的法事活动中，有好几场法事是由陕西省内及甘肃等外省几个不同宫观的道士组合进行的，笔者亲眼看到，道士们在事先无任何准备和排练的情况下，不仅法术动作协调默契，而且所唱的经韵曲调和所敲击的法器节奏，简直一模一样。其中一场“施食”科仪，担任高功的道长来自甘肃兰州白云观，同其余道坛上几位八仙宫的道友配合得严丝合缝。

例二，1990 年 6 月，北京曾拟举办一次全国性的“道教佛教音乐周”，因特殊原因，是次活动未能如愿进行，后来只是在北京白云观内做了一次小型的道乐观摩。观摩期间，当全真派团队在台上演示时，随处可见来自其它不同地域的道众在台下随着低声应和。有一次，笔者问来自武当山的喇万慧老道长：“台上(当时是北京白云观)唱诵的经韵与武当山的有什么不同?”喇道长答：“经词相同的经韵与我们武当山唱的调子[①]差不多是一样的。”

例三，1993 年 9 月，在由北京白云观、台北指南宫、香港青松观联合主办，海内外十几个道坛参加而举行的《罗天大醮》期间，参与法事的各道观每日例行早晚功课。笔者看到，同一道坛上来自全国不同地方，不同道观的全真道士共做功课时诵唱的经韵基本上是一样的，而且每天都变换来自不同宫观的道长担任经韵的起首引腔。

应该特别指出的是，上述这种全真道乐的统一性特征，是相对于全真道的十方丛林而言，是全真道乐的一般性特征。但是，全真道乐也有具宫观个性色彩的地域性特征，这一现象可以从几个方面来解释。

有些全真道观，由于长期受地域性社会民俗文化的影响，在一定程度上改变或调整原有的音乐形式，以顺应当地民众的好尚习惯，取得喜闻乐见的传道效果。这种道、俗共存及互补的关系是其长期植根于本土，扩大教派影响的有效方法之一。因此，部分道观除沿用“十方韵”之外，同时也运用与当地语言和民间音乐有密切关

---

① “调子”在此处意为旋律或曲调。

系的地方韵，如沈阳太清宫使用的“东北新韵”、山东崂山使用的“崂山韵”、湖北武当山使用的“武当韵”、四川青城山所使用的“广成韵”等。

另一原因是，20 世纪五、六十年代在大陆兴起的多项政治运动，予道教事业以致命打击，从 50 年代末至 80 年代初近 30 年，道教中止了一切宗教活动，传统的传承途径不复存在，老道长无徒可收，意欲从道者入道无门，不少世代相传的道教科仪传统因此而消失。文化大革命以后，国家恢复了宗教信仰自由的政策，各地道观开始逐步修复，宗教科仪活动也再次展现。然而，因为中隔时间太长，一是部分老道长已仙逝，二是短期内无法完全恢复既有的科仪，在仅凭记忆恢复科仪的过程中，错漏在所难免。有的道观因此而请其它道观的道长来传授经韵科仪，这样，视乎本道观保存的音乐传统之完整性程度及外传经韵之多寡，部分道观所唱诵的经韵而出现了趋向多重地域风格的现象，有的宫观甚至失去了本地域的风格而全盘或几乎全盘运用了“他”地域风格的经韵。

与全真道士相比较，正一道士最明显的一个差异之处在于道观生活方式。全真道士出家之后，以与世俗社会断绝关系为修炼条件，深居道观潜心修身养性。正一道士出家之后，其宗教信念与全真道士一样，惟生活方式上有所不同，可以成家立室，养儿育女，一般日常起居也与普通百姓无甚大差异，但在道场上即显其神圣身份。由此可见，从社会文化及心理的角度来看，全真道士出家之后，无论在道场内外已经不同于常人。而正一道人具有双重生活方式：道场上，他们是神灵的代言人，具有一般人不可替代的神圣性；在家里，他们与普通凡人一样，或是孝子贤孙，或是为人父母。当道人们习惯了道俗相间的生活方式和环境，越过了是否接受外来非道乐因素的主观障碍之后，道乐中有道俗相混合的状况也就不觉得奇异或难以接受，相反，这恰好是他们生活的另一个侧面。因此，多重音乐风格出现于正一道乐之中便是再自然不过了。

如果我们前述全真道音乐因为通用“十方韵”而表现出的是一种统一性的风格特征的话，正一道的音乐风格特征于一般性观之则与全真道乐正好相反，它表现出的是一种强烈的地方性特征。

再与全真道相比较，全真道的十方丛林制度使道士们可随处云游挂单走访各地的十方丛林道观，一个道观中居住着来自各地的道士。正一道则不同，除道观甚少有来自其它地方的道士外，绝大多数的住观道士都是本乡本土人士，平时的斋醮打场等活动也都在本地城乡及邻间进行。受这种地缘因素的影响，久而久之，地方性的音乐风格形成了正一道音乐的基本特色。在实地调查时我们看到，做同一类型的法事，江西龙虎山、上海白云观、苏州玄妙观皆有不同音乐风格的表现：龙虎山道士唱的是上清腔、弋阳腔，而上海道士用的是上海腔，苏州道乐用的是苏州腔（吴腔），正所谓“十里不同道，九里不同俗”。为了生根于民间，散居民间的伙居道士有意无意的会把一些民俗音乐带入道乐之中，使道乐具有民俗性而更加浓了地方性

色彩，如苏州、无锡一带道士所演奏的一些曲目，不少源自民间的“堂名”。①

香港道观的宫观生活环境与上述大陆全真、正一各宫观的环境不尽相同。皈依入道的教徒分为两类：一类为普通道侣，另一类为部分在宫观从事念经拜忏、行道做法的“经生”。普通道侣大多有自己的工作和家庭，平时不住宫观，逢宫观有相关宗教活动，便会回宫观参与。经生也都有家室，有少部分年长经生居于宫观。一般的日常宗教法事活动如早晚课、功德道场等由经生担任，凡逢道教节庆或如太上老君诞、丘祖诞、吕祖诞、九皇诞等纪念法事，以及中元(盂兰)法会、秋祭大典等大型活动，道侣和信众都会踊跃参加。

香港一些较为大型的宫观，大都采用理(董)事会制进行宫观管理，理(董)事会是宫观事务的最高决策层。

各宫观对有意入道的信众有一套规范程序，达到要求者才能成为一名道士。下面摘录蓬瀛仙馆入道程序作为参考。

蓬瀛仙馆馆员②入道程序

1. 申请：

(1) 凡笃信道教，年龄不少于21或不超过65岁(以身份证为准)，品行端正者，均可申请。应届理事配偶及首名申请入道之道裔则年龄可超过65五岁以上。

(2) 申请人必须填妥“入道申请表”，并由一名有选举权之馆员为介绍人，及一位现任理事为赞同人。申请者填妥表格后连同相片两张及身份证影印本交回本馆。

(3) 每位现任理事在一周年内只能赞同3名申请人。

2. 审查：

(1) 初步审查会见由每届理事会选出之评审入道委员会(简称为“评审会”)负责。日期则由馆员主任提议并须在理事会通过。

(2) 评委会与申请入道者见面及认识后，应即席以投黑白珠方式进行表决，任何人均不能豁免。白珠者表示赞成，黑珠者表示反对。如白珠多于黑珠，则获通过。

(3) 表决期间，申请入道者必须避席。

3. 通告：

(1) 通过评审之入道申请者之简要资料包括姓名、年龄、性别、职业、介绍人、赞同人及投票结果，须在本馆理事室墙报板张贴30天，期间无馆员反对，则获正式通过。如有反对，需发回“评审会”重新审议。

(2) 申请者须同意将其以上之私人资料张贴。

---

① “堂名”是苏南一带于婚丧嫁娶等民俗中进行的一种音乐表演活动。

② “馆员”是对皈依于该馆道长的习称。

4. 杯卜：

（1）每年举行一次，日期由馆员主任提议并须在理事会通过。

（2）通过评审申请入道者在本馆大殿进行杯卜仪式。由本馆正或副馆长在太上道祖前主礼及进行掷杯仪式。申请入道者则在旁陪礼。

（3）主礼者将掷杯三次，只需其中一次掷获“胜”杯，便获通过杯卜成为准馆员。所谓胜杯者是卜杯一边平面向上，一边平面向下；而所谓宝杯者是卜杯两边平面均向下；阳杯者则是卜杯两边平面均向上。

（4）凡入馆满3年以上馆员之首名入道子女及现任或前任之理事配偶则可豁免杯卜。

5. 簪冠领度牒仪式：

（1）每年只举行一次，由馆员主任提议日期并须在理事会通过。

（2）凡未经过簪冠及颁发度牒的仪式者仍不能确认为馆员身份。

（3）馆员须事前预先选定道号，以便本馆签发道牒。

（4）簪冠当日，簪冠者备妥蓝色道袍、白忏衣、道帽、罗汉鞋、白袜等道服。仙馆职员可代安排。

（5）所有入道者须缴付入道基金HK＄5,000。首名道裔或理事配偶则减半。

香港地域狭小，各宫观的经生时有交往，经生在宫观的生活环境和生活内容亦基本相同，因此，香港的道教音乐不存在因宫观环境不同或受宫观生活环境之影响而形成不同道教音乐风格的现象。又由于经生是各宫观念经拜忏的主体部分，因此，经生念诵之经韵风格也就代表了其所属宫观的道教音乐风格。这一点上，香港道教音乐统一的风格形态，与大陆各宫观因生活环境不同而在道乐风格上形成程度不同的差异的情形是很不相同的。

三、不同传承方式的道教音乐之比较

如前所述，大陆绝大多数的全真派道士都是居住道观的出家道士，从出家入道进入道观那一天起，全真道士的修道生活便全部局限在道观之内，因此，全真道乐最基本的传承环境便是道观，道观的组织形式、管理体制，道内的清规戒律及道人的生活方式都真接或间接地影响和制约着道乐的传承和发展。

首先，从道观的组织形式来看，全真道道观分“十方丛林”和“子孙庙”这两种道观组织，正一道道观则全是子孙庙。子孙庙无论规模大小，都视为“小庙”，师徒代代相传。子孙庙可以收徒，但不能传戒，一般庙内的住持便是师父，居庙人数不多，不接待十方道众。十方丛林又有“十方常住”之称，凡是道教徒，只要经过考核手续，都可在庙里挂单居留。十方丛林有传戒权，但不收道徒，一般也不接受刚出家的小道士，住观道士主要是从各地云游来学道或在小庙中出家满三年，来观内挂单居住的。十方

丛林住观人数较多，管理体制也较复杂。传统上，十方丛林的首领是“方丈”(也称观主、道长等)，只有受过三堂大戒、受过律师传法的德高望重的高道才能担任此重职。道观的具体事务由监院(习称当家亦称住持)总揽，另有“都管”，统理观内大小事务，是监院的助手。监院之下设“客堂”、“寮房”、“库房”、“账房”、“经堂”、“大厨房”、“堂主”、“号房”等八个执事部门，执事人员分“三都”(都管、都讲、都厨)、“五主”(堂主、殿主、经主、化主、静主)、“十八头”(库头、庄头、堂头、钟头、鼓头、门头、茶头、水头、火头、圊头、饭头，菜头、仓头、磨头、碾头、园头、槽头、净头)等。

由一个普通人出家而成为道士，必须经过一定的入教仪式。在不同的地域和不同宗派的道教中，入教仪式的细节不尽相同，但大节均基本相似。根据《太上出家传度仪》等书所写述的规定，接受传度的弟子先向尊神礼拜上香，以表示自己对求道的虔诚愿望和坚定信心。接着，要恭听道师为其讲解出家的因缘。听完出家因缘后，弟子只要到庭下，面北礼拜帝王，接着再依次礼谢先祖，拜辞父母和亲朋好友。接着进行的是对太上无极大道、36 部尊经和玄中大法师(简称道、经、师)三宝的皈依，并向度师虔请教戒。

一般来说，有志出家者初入子孙庙称为“道童”，此时要蓄发结辫，诵习《早晚功课经》、《三官经》、《玉皇经》、《玉皇宝忏》、《计科经》以及作道场之经咒。等到有十方丛林开坛传戒时，小庙的师父便保荐其赴丛林受戒。传戒的高道大师都是十方丛林的方丈，此时称为“传戒律师”，其下还有证盟师、监戒师、保举师、演礼师、纠仪师、提科师、登箓韩、引请师、纠察师、道值师，协同主持授戒仪式。戒期一般为 50—100 天，在此期间，受戒者要居住在十方丛林里，诵读《初真戒》《中极戒》《天仙戒》等三堂大戒的条文，听传戒律师宣讲戒律。戒期结束后，受戒者的名字被加载《登真箓》，取得戒交、戒牒，不再称“道童”，成为正式道士。此后或住丛林，或住小庙，或云游参访，行动自由。

由此可见，集体性地，封闭式地在宫观内传承道教经韵，是大陆全真道派的基本特点。

大陆正一道传承的途径可细分为两方面：一是出家居于宫观的出家道；二是散居民间不出家的在家道(亦称伙居道)。

通常来说，一个资深的正一道士的训练要耗时多年。初入道者，要做学徒 1 年，1 年后，经考试合格，可成为初级道士。初级道士行道 3 年，通过考试，可升为副高(即副高功)，副高三年后再考高功，10 年后，高功可通过考试再升为法师。①12 年以上者，法师可能可通过考试晋升为法官。②

---

① 法师是正一天师道的高职位，获此职位者要具备精解道德经及撰写论文等能力。

② 法官是正一天师道的最高职位，获此职位者应是传教布道，演讲道法的高道。文中有关正一天师道徒从道过程和经历，由江西龙虎山天师府内诸位道长口述予笔者。

自从张道陵开创天师道以来，正一天师道即有世家承传的传统，张天师家族至今已传至60多代。在大陆“文化大革命”以前，亦即大陆的宗教未遭受沉重打击之前，江南各地的正一道都维系着这种父传子、子承父的传承系统。如上海白云观的陈莲笙；苏州玄妙观的曹元希、毛仲青、周祖馥、毛良善、薛剑峰等；无锡的朱勤甫及世人熟知的华彦钧（阿炳）等都是以此途径学道、从道的。道教音乐是这一传承过程中最主要的内容之一。

除随父辈学习经忏礼仪之外，学习道乐的方法还有以下三种：

其一，拜师入道后（一般年龄在11岁上下），即送入师父家，吃住全在师父家中，一般为4—5年。在学期间不能回家，头一两年不可出外作法事，两年后方可在外做法事，是时称做“公子”、“衬襟”。做法事所得收入，如数交给师父，作为酬谢报答师恩。

其二，请师父到家中授艺。即是把师傅请到家里，包师傅的住宿，并付相应的学费。学习时间一般为一至两年。

其三，道徒到师父家里上课，以上课时间的多少付给师父学费。此谓“追读”。

此外，训练的途径不同，将来在道观中也有不同的分工：随从法师学习法术、经忏的道徒，将来就是做行法道士（即担任醮坛的高功、都讲、监斋、知磬、表白等职）；随从乐师（当然也是道内人士）学习各种乐器演奏的道徒，学成后便主要担任奏乐的“音和”①一职。这种训练方式，与戏曲科班训练演员和琴师的情形几许相似。

散居民间的伙居道士，其学习和传承道乐的途径以拜师学艺为主，他们学道的目的与居住道观的出家道士有所不同，在民间布道打醮几成为这些伙居道士的谋生职业，民间一些诸如婚丧嫁娶、添丁增寿等民俗活动也一并兼做。

概括正一道音乐的传承途径，大致有如下几个共性：第一，绝大多数正一道士的学道途径都是以子承父业，上辈传下辈的方式为主，兼以拜学于其它道士为辅。第二，从开始学道就有明显的分工：随法师学道者将来任做法事的职位，而学乐者在学成后则任奏乐职位。这种分工形式已成规范化，使正一道乐的传承具有系统性和专业性的特点，且地域性风格（也包括个人或家族风格）明显。

香港道教音乐于不同的历史时期有不同的传承特点和传承方式。起初，香港道坛的经韵是由几位在香港创道的先辈道长由广东罗浮山冲虚观经广州三元宫而传入香港的，现今道众所诵唱之经韵以及斋醮科范仪式都是由早年自内地移居香港的几位资深道长如侯宝垣、邓九宜、麦炳基等口口相传，言传身教的。因此，现时全香港各宫观所运用的经韵音乐，由于传承途径统一，经韵风格和特色基本上是一致的，只有某些地方有大同小异之分别。现今，宫观内的经生各自拜有资深道长为师傅，师傅在教授徒弟各种法典仪范的同时，传习经忏韵腔也是主要内容。

---

① “音和”是江南一带民间对奏乐道士的一种称呼。

除上述这种师徒承传方式之外,一些宫观像蓬瀛仙馆、青松观等还定期、不定期地开办经忏班或经生培训班,由观内熟谙经忏的道长向社会上的道教信众和观内的经生传授道教科仪经韵,有些信众由此途径而成为宫观的经生。

经生、道众唱诵之经韵之外的器乐音乐在香港道教音乐中有其独特的一面。将乐器加入到经韵唱诵之中的跟腔伴奏,是器乐音乐的主要部分。另外,在道众举行仪式登坛之前的鼓、镲敲击;仪式进行过程中逢道众只有法术动作而无经文诵唱的空档期间用笛或唢呐等乐器演奏的曲牌等,也是器乐音乐的重要内容。担任器乐演奏的乐师,习称为"醮师",是职业性的艺人,非道观里的道士,因此,严格意义上讲,这些醮师在伴奏经韵以外所演奏的器乐曲,并不完全是道教音乐,其中夹杂有民间小调、粤曲曲牌或佛教音乐等多种因素的即兴性音乐。

醮师是道观聘请的专业乐师,这些醮师除在道观受聘演奏乐器外,他们还兼顾一些民俗场合中的乐器演奏,以谋生计。这些醮师虽不是道教徒,由于长期在道坛工作,他们大都熟知仪式程序和内容,因此,除演奏乐器之外,仪式进行过程中,也时常协助道众布置坛场、搬移道具、递拿香烛等。一个合格的醮师,大都是乐器演奏方面的多面手,笙箫笛管,样样皆会。现在香港道堂中,醮师最常演奏的乐器是唢呐和笛。一般而言,一个道观通常只会聘请一至两位醮师,因此,醮师不光要视道场情绪交替吹奏笛或唢呐,而且也是鼓、镲、铛的当然演奏者,换句话说,除木鱼、磬、手铃等(这些法器只能由行法道长演奏)以外,道场上所有的伴奏乐器皆由醮师(有时仅一人)担当。

醮师的训练和传承方式仅限于师徒之间,经师傅传授一般的乐器演奏(主要是喉管、唢呐、笛)技巧之后,徒弟要跟从师傅在道场法事活动中见习相当长一段时间(视徒弟的接受、反映能力而长短有别),这段时间要学会道场法器(主要是鼓、镲)的演奏,同时要熟悉经忏、科仪的程序和内容,尤其要掌握临场发挥的即兴伴奏技术。通常来讲,香港道堂的经忏唱诵没有准调启腔的传统和习惯,一般都是临场由主持科仪的主科(即高功)、二手(即都讲)或三手(即副讲或表白)领腔起首,众经生随之应合跟进。在领腔起首、众人应合的短暂时间之内,醮师要迅速地在所演奏的乐器(通常是唢呐、笛或喉管)上找到唱诵之韵曲的调门加入伴奏,有经验的醮师,这一"找调"过程,外人完全觉察不到。

以往,醮师的训练与传承有家族式传统和特色,由于醮师是一种谋生的职业,一般来讲,相关技巧只传授给家庭中的子女,不会外传。现在,年轻人的就业机会有了更多的选择,有些醮师世家的后代不再从事醮师行业,醮师也开始招收非家族成员为徒学艺。

上述这种传承方式,形成了香港道教音乐的一个显性特征,即,由道众唱诵的经韵因传承途径单一,各道堂音乐具有共通性;醮师的传承系统具有个性特征,因师承关系不同,除跟腔伴奏由于"腔"已固定不可做改变外,其它伴奏部分,醮师都

有较大的自主性而依据自己的能力临场即兴发挥，使得香港道乐于经忏之外的音乐具有多样化、个性化的特点。

四、不同仪式环境的道教音乐之比较

全真道是一个注重个人修身炼养实践的道派，主张道人出家住道观，这样既可以约束道人的行止举动，又能营造一个陶冶品性，学习道教规法威仪的场所。因此，全真道的仪式活动以道人自身的修持科仪为多见，虽然时有应民众所求举行祈福、度幽等法事，但更多的还是以日常早晚功课等约束言行、提升心性的仪式为主要。常住宫观的道众有着一定的日常作务和严格的规范威仪，按时诵经仪是常住之一大要务，因此，《玄门日诵早晚课》是全真道最具代表性的科仪活动之一。

于时空、人员关系来看，《玄门日诵早晚课》完全是一种封闭式的，只面对道人自己的仪式。以早课为例：每日五更开静，道众洒扫庭院殿堂，斋沐盥漱，整齐衣冠后，鱼贯进入殿堂肃立于神像之前。三通鼓后，钟鼓振响，道众在庄严肃穆的气氛中开始早坛功课。在这样的仪式环境中，没有外人参与，在神灵密布的殿堂，伴随仪式的音乐已失去了作为供人欣赏的艺术的存在意义，而似道人与神灵的言语交流或道人感悟道的一项行为和过程。这时的音乐，是有感而发的，揭示着道众崇道心态的一个现象。

正一派以斋醮符箓见长，昔日，在正一派盛行的地区，祈禳打醮几成时尚，城乡市民百姓，无论巨细，遇事即请来道众羽士设坛打醮。在往日娱乐文化生活相对比较贫乏的时期，观看道士做道场，对于老百姓来说如同看一场戏一样，他们既可以在打醮的过程中，满足自己的期望和要求，同时还可以在道士们有声有色的行法过程中，得到一种观赏享受。出于这样一种民众好尚和道场环境，道人们在其行法过程中，也意识到了以何种适当合理的演法方式与参与道场的俗民百姓沟通交流。于是，除了唱诵经忏道曲外，时而也演唱或演奏一些民间小调和乡俗俚曲，甚至一些带杂耍性质的民间技艺也在道场中展现，在苏州、无锡一带的道场中，就有道士做“飞钹”①技艺表演。在短则一日半天，长则数日几晚的道场中，演奏江南小曲、苏南吹打更是常事。

上述情形表明，受道场环境（时空、人员结构）的影响和制约，行法的道众会有意识或无识地运用一些超出“道教音乐”概念的其它音乐形式。当这些非道教音乐成分成了道众与信善人等的共同习惯和默契之后，它们便成了“道教音乐”。

香港道观的法事活动多种多样，除周期性地举行“中元法会”、“太平清醮”等大

---

① “飞钹”是一种用两只或四只（有时多至七只）铜钹，使其上下飞舞的表演节目，难度很高，非专门训练者不能表演。

型道场外，日常较多举行的是称作“功德”的祈福、度幽道场。“功德”道场多在宫观内举行，有时也会应斋主之邀出外做法事。这类法事进行过程中，斋主家庭成员、亲属会参与整个仪式的过程之中，因此，仪式的空间、人员结构带有一定的“人情世故”。经韵由主持仪式的高功、法师及一众经生唱诵，醮师担任经韵的跟腔伴奏及经韵间歇或仪式环节转换过程之中的间奏。由于这类法事有服务于斋主的某种实用功能，因此，仪式时间之长短控制、经韵及伴奏曲调之选择[①]应斋主要求可做一定程度的弹性处理，经生、醮师唱奏韵曲也都需要随之作即兴的临场处理和发挥。

面对仪式环境(主要是时间、空间、人员等因素)的变化，道人在对仪式音乐的态度和处理方式上是有所不同的，即，不同的科仪内容、场合、环境，及其不同的目的和对象，所运用的音乐是有层次之分别的，该层次概括为:“核心层次”、“中间层次”和“表面层次”。[②]“核心层次”所使用的音乐作用于澄清自身，保养元和，合助道力。上述全真道封闭式的早晚功课经音乐，属于这一层次;“中间层次”的音乐用于有神与人、道人与俗人相沟通交流的场合。正一道及香港道堂的大部分斋醮科仪音乐属于这一层次;“表面层次”的音乐主要是迎合俗民百姓口味的娱乐性演奏。如前述正一道“飞钹”表演及香港道堂醮师演奏的部分过场曲属于这一层次。因此，同样是“念经”，拿早晚功课诵唱经文的方式(属“核心层次”)与“打醮”[③]场合中诵唱经文的方式(属“中间层次”)相比较;同样是“奏乐”，拿殿堂上作经韵伴奏的器乐(属“核心层次”或“中间层次”)与仪式中“打闹台”等器乐(属“表面层次”)相比较，不说其风格和表现上大相径庭，至少在“神”“形”的对比关系之处理上，显见其差异性。这种层次上的分别及层次间的差异，表明了道人们在“道”与“音乐”之关系上所持有的态度。正是因为有这种层次上的变换，一首完全相同的经韵，因为在科仪中运用的层次不同，可能会出现不尽相同的演绎。例如，一首经词、旋律完全相同的“步虚韵”，在自我修持的早晚课中唱诵，与在给斋主做法事时的唱诵是不完全一样的，前者是内向型面对神真的自我表述，后者则兼具敬神娱人的功能及仙俗共融的多重风格，道乐层次亦因此由“核心层次”而转换成“中间层次”或“表面层次”了。道乐的这一特点，与传统京剧唱腔因剧情、人物不同，相同板式腔调的西皮、二黄可以唱出喜怒哀乐等不同变化的情绪有异曲同工之妙。

---

① 有些韵曲一段经文有两个以上不同的曲调，不同曲调的主要区别除旋律不同外，节奏和速度有明显的快慢之别，以应对仪式所需时间长短之要求。若时间长，可唱诵速度、节奏慢的韵曲，反之，若时间短，则唱诵速度、节奏快的韵曲。

② 刘红:《论道教音乐种类及其层次划分》，载《中国道教》，1992 年第 2 期，第 40—43 页;曹本冶、刘红:《龙虎山天师道音乐研究》，台湾新文丰出版公司，1996，第 61—68 页。

③ “打醮”是江南一带正一道对举行斋醮科仪法事的一种习称。

小　　结

通过上述几方面对香港与大陆道教音乐的描述和比较，就香港道教音乐个性特征的形成，笔者有如下认识：

大陆道教音乐的两大系统——全真道乐和正一道乐，是历经千百年的传承而逐步形成的体系，因为这一积累过程深厚而广远，令道教音乐反映出与传统中国文化千丝万缕的错综复杂关系。道教在香港的传承只有近百年的历史，然而，就在这么短短的百年之间，由于战乱，尤其是20世纪50年代至70年代末大陆经历一波接一波的政治运动，导致包括道教在内的所有宗教活动在大陆销声匿迹，根系大陆的香港道教因此而处于孤立状态，"独立"地自我成长壮大。在脱离与大陆相联系的状况下，香港的道教活动逐步形成了自己的特点。于道乐形态来看，现今在香港各道堂诵唱的经韵，与其发源地广东罗浮山冲虚观、广州三元宫的经韵相比较，已找不到完全一致的相似特征，原因是，除曾经隔断与母体(大陆道教)交流这一客观事实之外，道教在香港怎样生存，还要考虑到生存环境的诸多因素，于是，香港道乐在与民众的广泛接触中，部分吸收了已被人们认同和喜爱的香港民俗音乐以及其它宗教(主要是佛教及民间宗教)音乐。原香港道教学院副院长罗智光道长就曾告诉过笔者，香港的道教音乐含有多种因素，包括释家(佛教)音乐、粤曲及"喃呒"①调等等。蓬瀛仙馆关少维道长也表示，曾有香港的粤曲演唱家为道教经文配曲。

理性地对这一现象进行分析，笔者认识到，在大陆，面对一个有几千年历史的宗教，道教文化涉及到的方方面面均有着牢固、深厚的传统，欲对其进行任何大的、根本性的改变，既违反历史发展规律，又无具体实施的可能，即便是道教在遭受到类似"文化大革命"这样毁灭性的摧残之后，在其后的恢复发展中，仍保持着固有传统，在现代文化强烈冲击着传统文化的今天，亦是如此。

如前述，道教传入香港之初，由少数道长在民间"星火"般传布，随着众多宫观建立，道教在社会的影响日盛，最终在香港形成"燎原"之势。道教在香港从无到有，从弱小到壮大，上下百年。与道教的历史相比，一百年是一段不算长的历史，但是，这一百年是道教在香港的传教史，而非创教史，意即道教出现在香港时，就是一个源自于广东有着完整体系的宗教形态，教理教义、斋醮科仪无不一脉承传于斯。承传过程中，相比较于道法、道术、经书、科本等固定不变的内容，经韵音乐的游移性相对要大得多，原因在于，其一，没有固定的曲谱韵本传授，使得经韵在传授过程中有可能走样变形；其二，大陆香港两地特有的政治、文化、社会环境，致使两地间缺少相互交往，令源自于广东的道乐因此而在面对香港社会

① "喃呒"是香港民众对从事民间宗教活动并以此谋生的宗教从业者的俗称。

民众的传播中，流于“港化”；其三，有职业性音乐背景的醮师作为道场活动的一分子，他们自然地带入了一些非道乐因素于道乐之中。这是有别于大陆的香港道乐的一个鲜明特色。

在一个不长的历史阶段，在一个狭小的地域范围，在一个纯朴的传统式中国文化氛围中，香港道教音乐形成了今天所见的面貌。与大陆道教音乐相比，香港道乐的个性特征是明显的，上述分析比较是其特征的部分解释，更深层次的探讨，还有待于从其它角度和领域做进一步地研究。

(原载《星海音乐学院学报》，2009年第2期)

通过罗杰的观点看：评《音乐与迷幻——论音乐与附体的关系》一书[①]

萧 梅

“癫狂不是一种疾病，而是随着时间而变的异己感；福柯从未把疯癫当作一种功能现实，在他看来，它纯粹是理性与非理性、观看者与被观看者相结合所产生的效应”。[②]在我通过阅读《音乐与迷幻——论音乐与附体的关系》一书，试图与其作者罗杰（Gilbert Rouget）对话的瞬间，罗兰・巴特（Roland Barthes）对于法国思想家米歇尔・福柯（Michel Foucault）所著《疯癫与文明》的这段评论不由得浮出脑际。疯癫不是一种自然现象，而是不同的历史文化语境中的看与被看的效应以及文明的产物。从“愚人船”隐喻的神秘，到古典主义时期开始的大禁闭，再到精神病院的诞生，福柯站在他者的维度，揭示并批判了那个经由文明“规训”的、西方理性主义层层叠映的疯癫史。其实，抛开西方理性主义的标签，对于癫狂，对于那些在古代被诩为女巫、在现代被描述为多重人格、梦游症、歇斯底里、记忆丧失或者是紧张型精神症……如此等等超出我们意识控制的现象，我们每个人都有着或多或少的不安、反感和恐惧。这种普遍的心态，正是癫狂在我们的文明史中被颠倒和曲解的基础。

我不敢说福柯对癫狂的反省与人类学或民族音乐学研究之间有何关系。虽然

① 《音乐与迷幻——论音乐与附体的关系》（*Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*）一书，作者为法国民族音乐学家，巴黎人类博物馆民族音乐部主任 Gilbert Rouget（1916— ），该著 1980 年初版为法文，英文版于 1985 年由美国芝加哥大学出版社出版。译本的翻译为 Derek Coltman，校对由 Brunhilde Biebuyck 与原作者共同合作完成。本文所据为英文版。

② 引自米歇尔・福柯：《疯癫与文明》封底文字（1999）。

罗杰在他的书中引述了福柯，[①]但在20世纪后半叶，法国人类学界对于“附体”(possession)和“迷幻”(trance)的研究已形成了热点话题，而罗杰正是在这样的背景下，面对迷幻这一“准—全球”(quasi-universal)现象以及为何这一现象总与音乐相关联的问题，[②]从探讨“音乐在附体中的心理生理学关系”，[③]到强调迷幻和音乐皆为文化的结果，不同的文化都有其自身界定迷幻、界定音乐以及界定两者之间关系的逻辑系统，进而以共—历时的研究方法，广罗来自世界各地信仰体系的民族志资料，并对圣经、古希腊、文艺复兴时期、歌剧等历史文献，柏拉图(Plato)、卢梭(J. J. Rousseau)、安萨里(Ghazzali)等先哲的相关论点，以及他自己数十年对于西非贝宁附体仪式音乐的田野工作进行了细致地梳理与研究。阅读该著是一趟辛苦的旅程，太多知识需要参辨。好在作者为他的旁征博引编辑了包括(1)主题；(2)宗教、教派、神祇和宗教人物；(3)族群和地点；(4)作者、人名的四大索引，以致其可作为典型的“百科全书”来使用了。[④]这种长于在具体而又冗长的资料中开掘辨析主题的逻辑能力，不免让我再次联想到《疯癫与文明》，或许这就是法国人的特点？不过，罗杰毕竟不是思想家，对于福柯来说的隐喻，在他那里，又以不折不扣的理性主义方法论，又一次“观看了”“观看与被观看相结合所产生的效应”，建构起一套力图展示文化多样性的“音乐与迷幻”理论。

一、《音乐与迷幻》的主要章节概要

《音乐与迷幻》一书共分为两大部分。作者在第一部分的扉页上引述了卢梭《语言起源论》(Essay on the Origin of Languages)中的一句话：“只要我们仅仅将声音视为刺激神经的喧闹，我们将永远不能把握真正的音乐法则以及它那超越我们心灵的力量”。这段引文暗示了作者的立场，即把音乐与附体关系的考察置入文化的层面而非简单归约为物理音响之刺激。在简短的英文版前言中，作者打趣式地以一段故事，点出了音乐与迷幻关系的考察以及英文翻译之间可能存在着因不同的观看而产生的文化误读。这个小故事说的是大约在20世纪30年代中期，非洲 Kakemba 部落第一次有人到访英国。这位到访者是该部落求雨师的儿子，他有

---

① Rouget 在著作的第五章“希腊人的音乐和迷幻”中引用了福柯对于17世纪和18世纪有关癫狂的术语考证。

② Gilbert Rouget, *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*, translated by Derek Coltman, University of Chicago Press, 1985[1980], p. xviii.

③ Rouget 自1968年参加了由 Roger Bastide)和 Jean Rouch 在巴黎组织的以“附体”(possession)为题的国际研讨会，即开始了他的研究。(Rouget 1985: Acknowledgments)

④ Jilek, Wolfgang, Book Review, in *American Ethnologist*, 1987, vol. 14, No. 3(Aug.), p. 598.

机会观看了一场足球赛，这场赛事给了他及其深刻的印象。当他回到自己的村子时，他对他的父亲说："在那个地方（球场）聚集了极多的人，就像参加国王的葬礼，人们排排坐在拥挤的条凳上，环绕着巨大空荡的草场。不一会，20 多个男人的队伍冲了进来，他们一下子散开了站在草场上。其中有个人将一颗圆球扔在绿色草场的中央，刹那，哨子声响起，那些家伙飞跃似地上前抢着用脚踢那个圆球。直接地，那大雨就倾盆而下。"听完儿子的叙述，他的父亲，那位 Kakemba 的求雨师感慨回答，"他们是力量强大的白人求雨师！他们的巫术一定是非常强大的"。接着罗杰将话锋一转，提出那些黑人鼓手能令人在现场跪拜或晕厥，他们的音乐岂非亦具有强大的力量！然而，作者并不在意于其中相关民族志的所谓因果关系，他想提出的是，认识不同文化之间导致的不同思维和理解上的误读问题，才是民族音乐学的核心问题，而这也正是罗杰的研究立场所据之因。

该书的第一部分，共有四个章节。第一章题为"迷幻与附体"，并有三个小节。第一小节从五个方面讨论：作者首先界分了迷幻与入神（ecstasy）的不同；然后以歇斯底里和疯癫（Madness），讨论了迷幻显示的方式；又以萨满教和附体的资料讨论了迷幻的表征；再指出附体、神启、交感现象中存在的认同式迷幻；以及占卦式、灵媒等不同的迷幻存在方式。第二小节题为附体的动态，作者亦首先界分了附体中存在的两种性质，一种是膜拜性的附体，另一种是为人摒弃的邪恶附体；接着作者指出在世界范围中，附体现象总是与音乐和舞蹈相关，并就此提出了以音乐与附体关系的考察作为接近问题的方法；然后分别从附体与神召；附体中出现的迷幻、危机、痉挛、疯狂；附体与强迫症，讨论了附体过程中的不同现象。在第三小节中，作者特别讨论了入法（Initiation）迷幻和音乐的关系。其中特别例举了巴西人的康得布雷（Candomble）①和非洲人的自然神（Orisha）崇拜仪式中包括进入附体、附体以及出离附体的过程，并以贝宁伏都仪式中的昏迷状态（hebetude）以及入法中的出离附体及其与音乐的关系指出了迷幻是一种短暂的、动态性的意识变化，并讨论了入法仪式中的音乐曲目。

第二章题为"音乐与附体"，共分八个小节。在第一节，作者就从民族音乐学的立场讨论了"音乐"的概念，在接着的七个小节中，作者分别以"音乐何时起作用？"、"什么音乐起作用？口头或器乐？节奏或力度？旋律或日常语言？"、"这种音乐意味着什么？"、"谁在作乐以及作乐者的状态"、"主奏乐者和附体者"、"音乐与舞蹈"、"音乐、神祇、疾患"，梳理了音乐与附体的种种关系。

第三章题为"音乐、萨满教、灵媒、驱邪"，从标题即可看出作者要讨论的内容是音乐与不同信仰仪式之间涉及迷幻类型的关系。除了萨满教，作者还以布须曼人为例，讨论了灵媒及其音乐治疗。此外，作者在"驱邪"的小节中，不仅援引了非洲

① 一种由非洲传入巴西的伏都教祭奠仪式。

的例子，讨论了附体和邪灵以及疾病的关联性，也从圣经中大卫和扫罗的著名故事，以及意大利南部塔兰泰拉毒蜘蛛的治疗仪式，指出了音乐与附体必须置入文化背景考察的关系。

第四章题为“陌生的机制”。在这一章中，作者最为明显地目的在于辩证音乐的自然物理属性与文化属性。作者通过分析同时代的学者关于打击乐和鼓对于人的神经生理学效用的理论，以及从催眠到条件反射以及从情绪到药物的考察，嘲讽了脱离文化背景的实验室音乐生理学研究。

在全书的第二部分，作者将音乐与迷幻的讨论重点放在欧洲的历史脉络和阿拉伯世界的考察中。在第五章和第六章，作者分别以“希腊人中的音乐和迷幻”，和“文艺复兴与歌剧”为题。他不仅从术语学的角度讨论了古希腊的 Mania 一词，也借由柏拉图来自诸神的疯狂(mania)讨论了音乐与迷幻的关系，比如源自阿波罗神(Apollo)的预言性；源于酒神(Dionysos)的教义秘仪性；源自缪斯(Muse)的诗性和源自阿弗萝蒂特(Aphrodite)和厄洛斯(Eros)的爱等 mania 形式；讨论了在古希腊精神中相关舞蹈和自我与上帝的认同；也讨论了亚里士多德(Aristotle)有关调式的精神气质(ethos)，毕达哥拉斯(Pythagoras)的天体和谐理论，以及巫术作为俄尔甫斯(Orpheus)式的艺术原型等等。他对柏拉图的灵感说和亚里士多德的模仿论之分析，力图区别不同的音乐效应模式。在第六章中，作者进一步从艺术以及戏剧角色的转换与附体关系讨论了酒神或迷幻与附体、精神气质与音乐效应的关系。

该书的第七章为“阿拉伯人中的音乐与迷幻”。作者在本章以宗教迷幻和世俗迷幻两方面展开。前两节讨论宗教迷幻，对术语 Sama①，Wajd②，dhikr③ 等等涉及到宗教的迷幻实践进行了叙述，并较为详细地介绍了中世纪伊斯兰教的著名教义权威安萨里(Ghazzali，1058—1111)的相关理论。此外，作者还讨论了阿拉伯世界中的怪神 Jinn 和“诗歌的激情”，以及世俗歌谣(Tarab)与迷幻的关系。并以诱发性迷幻和指导性迷幻，以及交感性迷幻讨论了迷幻的成因；以及阿拉伯音乐学家对于作为情绪和兴奋的音乐效应问题。

第八章以作者对于迷幻、附体与迷幻及其与音乐的不同类型的关系的全面总结，作为全书的结语。

---

① 为苏菲教派的苦行僧在“音乐”和“舞蹈”状态中的祈祷仪式，此仪式强调聆听(audition 或 listening)，强调对于神的敬拜和迷幻的实践。其词有聆听赞美诗和音乐，以及仪式的双重含义。以安萨里的理论来说，Sama 可视为一种精神性的音乐会。

② 为苏菲教派对神迷状态的描述，意在相信音乐可以帮助人进入神迷(wajd)，亦含有喜悦之意。

③ 为苏菲教派赞颂安拉的宗教祷词和以诵念为聚会内容的功修仪式，可分为高声、低声以及默诵三类。其词的阿拉伯语原意为“怀念”“想往”“赞颂”。

二、厘清术语与建立类型

Trance，在本文中译为"迷幻"。但从笔者第一次接触该著至今，选择的汉语对应词已经历了数次更换。

最初选用了"附体"或"上身"，但仔细想来，西文的 trance 指称某种意识转换状态，而非这一状态之属性。①罗杰在他的著述中也以 possession/附体（或上身），shananism/萨满教等等，作为迷幻状态的不同类属示之。换句话说，附体是迷幻的一种类属，迷幻是附体时的一种意识状态。"上身"一词，亦然。笔者最初选词将属性直接代之，也许正反映了汉语使用者对 trance 的认识，基本上直奔宗教和信仰活动，而非以这种特殊的身心状态作为认识的对象。当然站在西文的立场，也可以将之译为"恍惚""昏迷"或"迷狂"，笔者之所以选取"迷幻"？完全是接触了不同个案后，自身感觉到的程度差异使然。倒是"意乱神迷"和"转思"的两种译法不错，尤其是"转思"，恨不能既是音译又是意译。但前者因用词复合而失简约；后者之"思"字多解，且有理性之嫌。一个译词，如许纠缠。但对这个近百年来人类学写作中所偏爱的，在英、法、德语中有同源关系的词汇，却不能掉以轻心。罗杰正是对这个术语以及相关的术语群进行了它们在不同文献中的多样化使用，以及包括古希腊语在内的多种语言和该词在当代医学中的用法考辨，进而拒绝了美国学者以"意识转换状态"这样一个局限于西方病理学、却又过于概括、缺乏足够类型学支撑的概念解释。②这种对于词汇细致的处理态度并非繁琐，而是作者已经看到只有厘清以往术语使用的杂乱，才可能在术语一致性的前提下，对各类迷幻在不同文化以及不同仪式（如降乩、洁净、驱魔、通灵、萨满、治病等等）中的不同，进行现象和学理的对比分析（正如考古学研究中相关年代和类型的测定需要标准器那样）。进而，才有可能切入他真正要说的问题：音乐与迷幻之间到底存在什么样的关系？

比如"出神"和"迷幻"，在以往的著述中常常互相替代和混用。罗杰虽然先从英语和法语的医学词典开始，却重在社会人类学、宗教人类学以及民族志个案。并绕开那些难以证实的原始含义，以它们在实践中的运用进行区别论证。他认为出神和迷幻这两个术语可以在一种互相的关系中，形成下列的相对范畴：

---

① Rouget 认为：将 trance 定义为"意识转换状态"（ altered states of consciousness）有其局限，并基于 trance 的动态性，指出将它定义为意识的短暂转换状态更符合于文化的模式。（1985：56）几近 20 年后，美国的民族音乐学家 Judith Becker 在其题为 *Deep Listeners：Music，Emotion，and Trancing* 的著作中，干脆以动名词 trancing，指称这一包括了进入、持续和出离的暂时性意识转换的动态过程。（2004：8）

② Ottenheimer，H. J. Book Review，in *American Anthropologist*，1982[84]，p. 984；Behagur，Gerard，Book Review，in *Ethnomusicology*，1985，vol. 29，No. 3，p. 495.

出神/ecstasy	迷幻/trance
静止的	运动的
沉默的	喧闹的
孤独的	在伴随中
无转换的(危机)	转换的
感官剥夺	感官特别兴奋
可回想的	健忘症的
幻觉的	无幻觉的

在这一系列相对中,"出神"是"内达"(attained)的,比如神父的祈祷、僧人的面壁等等;而"迷幻"则是外获的(be obtained by),比如在喧闹的情境中,由伴随着哭泣、战栗、丧失知觉,以及痉挛的阶段构成。关键是这两类范畴与音乐发生着不同的关系。在罗杰引述的民族志资料中,迷幻与音乐有着密切的关系;而出神则与音乐有着与生俱来的不相容性。比如,出现在瑜伽冥想中的神性之声,它是在静默中,以精神的方式、幻觉般地传递的。①

正如一些评论所言,该著并非一部普通的专著,而是一部学术论文。②在 395 页的篇幅中,类似的术语辨析与类型讨论占据了一定的权重。第一部分由 4 章构成,第一章共有三节,在第一节"迷幻"中,作者就以歇斯底里(hysteria)和疯颠讨论了迷幻的表现形式(manifestations);以萨满教(shamanism)和附体讨论了迷幻的表征(representations);以附体、神启(inspiration)、交流(communion)讨论了迷幻的识别和认同(identificatiory);以及迷幻的占筮型(Divinatory)和灵媒型(mediumship)四个小节。在接着的两节中,作者分别以"附体的动态变化"和"入法的迷幻和音乐"为题,在讨论了迷幻的行为与征兆、附体的宗教性质和决定迷幻类型的功能标准后,剖析附体迷幻与其相应的附体仪式之间的关系,指出附体作为宗教现象,其特征为"某种个人的社会化行为"。在某种情况下,由特殊的神性取代了个人的日常行为,这种取代伴随着精神的改变,这种改变亦即一般称为的迷幻。③因此迷幻是附体的核心,并且是动态的,有所谓准备、进入、持续和退出的不同阶段,在这些不同的阶段中,音乐和迷幻之间的关系也将是不同的。

罗杰很快便在第二章"音乐与附体"中,针对音乐与迷幻究竟如何发生关系展开了一系列的提问和回应。比如音乐在附体的动态过程中何时起作用?什么样的音乐有作用?人声或乐器?节奏、力度或旋律?谁作乐?他又处于什么状态?等

---

① Gilbert Rouget, *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*, translated by Derek Coltman, University of Chicago Press, 1985[1980], pp. 4—12.

② Jilek, Wolfgang, Book Review, *in American Ethnologist*, 1987, vol. 14, No. 3(Aug.), p. 598.

③ 同①,第 30 页。

等。作者回答这一系列的问题所依据的乃是民族音乐学坚持文化多样性的立场。因此,他捕捉到了一个在音乐和迷幻交互关系上的新的着眼点。罗杰认为,迷幻一类的身心状态虽然具有它相应于人类生物机理(心理生理)的天然倾向,但它们显示的多样性则是受特定文化制约的。同样,任何相同风格的音乐(相同的旋律或节奏),在不同的社会文化中亦具有不同的功能。在不同的文化及其界定音乐与迷幻的逻辑系统观照下,不存在能够引发或不能引发迷幻的固定音乐类型。进而,如果迷幻和附体是一种文化期待,那么任何种类的音乐,不论是人声还是器乐,都可以与之相关。

正因为如此,罗杰才与其他那些仅只注重于寻找音乐的音响形式特征,诸如引发迷幻的特殊节奏体系和音调系统的学者不同,进而着力于民族志资料去发现作乐者或迷幻当事人与音乐的关系,发现音乐与迷幻的类型以及迷幻过程中不同瞬间的各种关系。比如,他将仪式中参与音乐者分成自己不进入迷幻状态,但为迷幻者提供音乐的"主奏乐者"(musicians)与在仪式中自身进入迷幻,同时亦介入仪式中音乐的其它部分(如吟诵、呼喊或鼓点呼应等)的"协奏乐者"(musicants),还有不参与奏乐仅被音乐诱发进入迷幻的"受乐者"(musicated)等类型①。这种类型的提炼,包括了音乐与迷幻的关系。比如"情感化式的"(emotional)、"传导性式的"(communial)、"萨满式的"(shamanic)和附体式的(possession)四类。这些不同的分类一方面显示出音乐与不同类型的迷幻之关系,一方面又对应不同的仪式。"情感化式"的迷幻,其触发更多地依赖于音乐(尤其是颂赞性歌乐),其持续时间短,易受感动而有幻觉,但当仪式参与者进入迷幻后,音乐却不能起到维持迷幻的作用。"传导性"式的迷幻,仪式参与者无论有无音乐都能进入迷幻,音乐可以起着维持和延续迷幻状态的功用。在这种迷幻类型下又分为"诱发型"(induced)和"指导型"(conducted)两种。前者以古典的阿拉伯"萨玛"(*samā*)仪式为例,参与者往往作为受乐者,他们沉浸于宗教情绪而被诱发。在这一类型中,音乐能起到触发并维持的作用;指导型的参与者多为协奏乐者,比如在伊斯兰教苏菲派赞颂安拉的功修仪式"迪克尔"(*dhikr*)中,通过特别的呼吸控制技巧,同时吟诵神的名字,进而引发迷幻。换句话说,诱发型和指导型的最大区别是:前者为通过自外的行为受到诱发,其被诱发的迷幻样式难以预料;而后者则可以经由自身的控制和追求得到迷幻,且自身往往就是协奏乐者。②而在"萨满式"中,则其主体既是主奏乐者又是协奏乐者,还包括间断性的受乐(所以萨满在仪式中需要助手,以便在短暂的迷失中发挥

---

① Gilbert Rouget, *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*, translated by Derek Coltman, University of Chicago Press, 1985[1980], pp. 102—111.

② 同上,第 286—288;316—317 页。

作用)。萨满既是仪式的主持者又是歌者、舞者和乐器演奏者,其歌舞非常具有戏剧性,在萨满叙述的那个生命世界的过程中,使用了较之其它迷幻类型使用的最为复杂的音乐种类。在"附体"迷幻中,还分为不用向他人传达信息的神灵附体和强调向他人传达信息的灵媒型。在音乐与灵媒型附体的迷幻关系中,音乐与迷幻在动态过程中呈现出不同关系,在灵媒进入迷幻时,可能伴随着音乐,但他一旦达到与神灵接通的高潮,音乐又将戛然而止。因为神谕或预言需要被清楚地聆听。当神灵离去,音乐又再度响起等等。①而附体迷幻与音乐的多样关系,还包括主体是否发生了危机(crisis);附体发生在公共的庆典中还是隐居的阶段;主体是否行家(adept)等情形;并且也取决于附体发生的不同身份认同阶段;取决于主体与其族群(观者)之间的关系(在此音乐是他们之间的交流工具)等等。②

罗杰之所以要如此细致地去区别迷幻及其与音乐的关系,意在将此类型学作为跨文化研究的参照。由此亦可窥其民族音乐学的欧洲大陆学统。虽然在未能与作者就其学术来源进行交流而揣测其思想脉络是一种冒险,但这种本质于理性和实证的研究,面对"准全球"普遍存在的音乐与迷幻现象,以建立在"客位"立场上的类型学来给出一个既承认文化多样性,又力图跨越文化特殊性的术语学平台,作为讨论和诠释基础的做法,就如"五声音阶体系"的研究、乐器分类体系的研究之于我们学科的奠基功能一样,这是两者之间的共同旨趣。在此,我想稍稍做些解释,我之所以在开篇提到了福柯,是因为我忍不住要把罗杰的论题与同样在这个领域有突出论述的法国人做比照。除了福柯,从他注重音乐与迷幻类型的差异性区分,我有理由相信在他运用于各类迷幻世界中的神圣与世俗;仪式与非仪式;以及有关迷幻附体的诱发型与指导型;问灵(萨满主动访问神灵)与灵问(附体中被神灵访问);扮演(acting)与忍受(undergoing)等等基于对分性思维的符号学类型化结果,与法国人类学中的结构主义有某种联系。很巧,我在 Rouget 的履历中,了解到他曾在法国巴黎高等实验学院(l'EPHE)宗教科学部接受过人类学与社会学训练,导师恰恰就是列维·斯特劳斯(Claude Lèvi-Strauss)。

尽管罗杰的类型学既复杂又精致,尽管他已经前无古人地汇集了大量的资料,但掣肘着这种跨文化比较研究的仍然是其资料的局限性,包括其所运用的二手资料的可靠性。对笔者来说,最遗憾的就是罗杰的资料来源,在他历数了非洲、地中海地区、印度尼西亚、中亚、西亚、美洲印第安人之外,恰恰缺乏波利尼西亚(Polynesia)、美拉尼西亚(Melanesia)和日本,尤其是缺乏中国的部分。也正因此,我才

① Gilbert Rouget, *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*, translated by Derek Coltman, University of Chicago Press, 1985[1980], pp. 133—134.

② 同上,第 321—325 页。

能从自己的实践经验中找到对他进行反思的入口。①

三、自然·生理与文化·心理

然而,真正对罗杰的研究立场起着根本作用的法国人,不是同样强调社会的整体文化决定了迷幻的内容与形式的法国社会学派的涂尔干(É. Durkheim)和莫斯(M. Mauss),②而是前述的18世纪法国哲学家卢梭。从开篇扉页上格言式的引述,到第2章、第4章、第7、8章,卢梭有关音乐具有自然(物理)和人性(心理)双重性的思想,始终贯穿于《音乐与迷幻》一书。

他援引了卢梭关于瑞士放牧调对于瑞士士兵的精神影响以及意大利南部妇女被塔兰泰拉毒蜘蛛叮咬后的音乐治疗(所谓的 Tarantism, tarantulees)的具有说服力的例子。就塔兰泰拉而言,Rousseau 反对将这种音乐治疗归因于音乐所制造的空气振动,所谓基于物理学的音响刺激了皮肤以使得基本体液(homors)回到流动状态,从而恢复健康的机械生理学说法。那些罹病的意大利妇女在乡村乐队演奏塔兰泰拉的旋律之时,听到的是旋律之中用当地的通俗方言唱出的歌词。作为声音的物理力量的反证,"这个案例不是以绝对的声音或相同的音调来治疗每个被昆虫叮咬的人;而是每个被叮咬的人都要求听到他所熟悉的旋律和他能明白的歌词。意大利人要求意大利的音调,土耳其人要求土耳其的音调,人们仅仅因为熟悉的口音被影响;这种对他们的神经回应仅仅倾向于他们的精神范围;假如一个人要通过他所得知的内容而感动,他必须理解他所听到的语言。"③虽然 Rousseau 并未曾反对音乐可以作为自律的客体,但他强调音乐对于身体和精神的作用,是通过文化的联系而显示其意义的。罗杰认为,卢梭不仅是列维·斯特劳斯所说的社会科学的创始人,也是民族音乐学的创始人。因为他一反18世纪的流行观念,提出音乐不仅有"他者"的问题,也是自然和文化的关系问题。卢梭就音乐对于人的心理、精神的作用的强调,几乎成了罗杰看待问题的一根标杆。

在"陌生的机制"(The Strange Mechanism)一章,罗杰即由卢梭的二元观念开始,检验了一系列相关音乐在刺激迷幻状态的过程中所扮角色的纷纭众说。其中最为犀利的批评是针对尼赫(Neher)于1961到1962年期间,尼达姆(Needham)于1967年提出的神经(系统)生理学理论的实验,特别是对他们有关打击乐器(尤其

---

① 参见萧梅:《唱在巫路上》,载《中国仪式音乐研究》(华南卷)(下),上海音乐学院出版社,2007,第394—400页。

② 当然 Durkheim 的"表征"(representation)理论和 Mauss 的"身体技术"(corporeal technique)在 Rouget 的书中都得到了运用,尽管对后者将迷幻的多样化形式化约为"身体技术"的理论进行了有批评的引用。

③ Rousseau, 1970[1781], p. 165, 转引自 Rouget 1985, pp. 167—168.

是鼓)与灵魂附体之间的关系，以及在特定频率特定节拍刺激下脑电图变化情况的论述。①罗杰认为："事实上，实验室所采用的规律的形式及强度，与迷幻过程中具有一定表演性质的、经常变化及更新的声音刺激并没有多少共同之处。"②虽然尼赫还选用了库兰德(H. Courlander)制作的来自非洲及海地的唱片资料，以那些曾被认为是神灵附体音乐来佐证其论断，但罗杰还是对尼赫教授在1962年提出的假设与结果提出了质疑(尼赫认为当鼓点的演奏频率在4—12周期/秒之间，换句话说就是在MM240—720之间，包括了拍子节奏从中速到急板时，人们就会出现类似于迷幻或灵魂附体的行为模式)。③

也许，"鼓所产生'steep-fronted'类的声音，其突然的爆发性，最适用于刺激大脑外层的听觉皮层。鼓声发出广泛的频率，包括高频和低频泛音，有效地保证听觉皮层和交互中心的大范围刺激。"④这是为何在音乐与迷幻研究中的神经生理学拥趸们喜欢拿它说事和实验的原因。但如果真的按照Neher的观点，震颤(焦虑)的行为出现在鼓的频率8—9或4的每秒周波，那岂非半个非洲将一年到头都处于抽搐中?⑤ 有关神经的传导和神经肽的活动如何具有解释我们的富足而多样的生活经验的可能性? 对一个民族有效的音乐类型对另一个民族或许恰好相反。迷幻作为人的内在经验难于在一个客观主义的世界观，或者说在一个自然科学的框架中被完全理解。难怪罗杰要感叹：迄今为止，还没有一个"有效的理论能说服我们相信，对迷幻状态的刺激可以由鼓点的声音所导致的神经(系统)生理学反应中得出"。⑥

当然，罗杰并没有忽略在迷幻状态的形成中往往有鼓点伴随，或者说鼓点确实显示出一种对于迷幻的促进作用，但究其原因，他却坚持应该在生理学之外的方面来寻找。我所见到的相关书评虽然也有对罗杰的这种完全忽视神经生理学解释的微言，但大部分评论还是宽容和理解了他的"过于强调文化"⑦和"过分的相对论。"⑧

---

① 这个理论可见R. Needham，"打击乐与迷幻"(1967)；A. Neher，"人体脑皮层的听觉驱动电极观察"(1961)"在击鼓仪式中非常行为的生理学解释"(1962)。他们认为鼓能够发出不同频率的声波，因此它的频率节奏刺激对中枢神经发生作用，并使人痉挛。

② Rousseau，1970[1781]，p. 251.

③ Rousseau，1970[1781]，pp. 174—175.

④ Pfeiffer，John. E.，*The Cretive Explosion：An Inquriy into the Origins of and Religion*，New York：Harper and Row，1982，p. 212.

⑤ Gilbert Rouget，*Music and Trance：A Theory of the Relations between Music and Possession*，translated by Derek Coltman，University of Chicago Press，1985[1980]，p. 175.

⑥ 同上，第253页。

⑦ Jilek，Wolfgang，Book Review，in *American Ethnologist*，1987，vol. 14，No. 3(Aug.)，p. 598.

⑧ Behagur，Gerard，Book Review，in *Ethnomusicology*，1985，vol. 29，No. 3，p. 495.

罗杰对于音乐与迷幻关系有三点极富启发意义的重要结论。正如前述,他指出任何相同或不同风格的音乐(相同的旋律或节奏),在不同的社会文化中各自具有不同的功能。因此,不存在能否引发迷幻的归纳性、统一性音乐标准;第二,他否认音乐是引起迷幻的直接原因,认为音乐只是诸多诱因中的成分之一,或者仅仅对迷幻起到了维持和辅助的作用。所谓"单凭音乐的力量不能完全引发"迷幻,而每一种迷幻的类型与音乐的关系都将因为其运用在某个仪式中不同的方面而有不同的方式;第三,音乐最重要的作用在于使迷幻社会化(socialize)及其充分发挥。在附体仪式的社会化行为中,罗杰还提示我们注意两个层面的关联。其一是在个体化层面,个体天生的意识结构对于情感化的事件有不同的反应,并非人人都易于被诱发;其二是集体表征层面,包括解释这个神灵的意愿或神灵在场的符号;充分利用与神建立交流模式的意图;认同这个与引起迷幻的神性相关联的迷幻主体(以音乐作为特定标志);还包括认同行为的戏剧化。①罗杰之所以在各种迷幻的类型中尤为关注附体迷幻,还在于它能够提供这类社会化行为的细节,包括了作为习俗的附体仪式,实际上是大量的音乐技巧能够在长期获得使用和发展的机制特性。②也正是在这样的层层论述中,作者才以音乐是在通过"社会化"而非通过触发迷幻,才最终成为操纵迷幻的主要手段的结论,进而让原有的那种"音乐扮演了诱发迷幻的角色"的通行观念"去神秘化"。③

就此表述,罗杰通过迷幻的社会化行为接触到了仪式作为社会的一种表征,它所展示的价值通过一个群体参与、见证、认同和体验迷幻的事件而得以强化。当然,这仅仅是"接触到了",或者就在这接触中,罗杰反复辨析迷幻类型以及反复解释音乐作用的动机,真的可以寻觅法国社会学派涂尔干理论的踪迹。只不过他始终止步于迷幻现象,而未继续仪式的研究罢了。也正因此,他虽然强调音乐与迷幻的关系要通过仪式来"意味"(signify),但音乐在仪式中更为丰富的内涵,却被遮挡在功能性解释的框架之外。

四、从方法论和观念看罗杰的局限

还是回到《疯癫与文明》,在福柯的眼里,疯癫是被逐渐地建构起来的,在不同时代,不同的理性背景下,依据不同的外在力量获得自己的所指和意义。他讨论的是欧洲自身的疯癫史,抨击的是欧洲的理性主义。罗杰的任务不同,他虽然也通过

---

① Gilbert Rouget, *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*, translated by Derek Coltman, University of Chicago Press, 1985[1980], p. 322.

② 同上,第 325 页。

③ 同上,第 xviii 页。

不同地域、不同民族、不同时代的迷幻言说与实践,指出迷幻更多地是作为仪式表达的功能。然而,他们之间最大的区别:在福柯,疯癫被用做一种反思和批判的工具,它不必被界定,也从来不是认识的对象。而身为一个有着良好训练的社会科学家,罗杰的研究却根本上是为了一种认识论的说明与实用。因此,我们能理解他为何仅仅以音乐的功能画地为牢,将音乐与迷幻的关系视为一个客体对另一个客体的"效应",并在这样的界限中,构筑了前所未有的研究基础。但我们不能满足。这个不满足是因为我们在他广博深入的引证中已经看出音乐与迷幻的关系难以与人类的某种基于听觉(audition)或其它综合感觉(feeling)的超越感分离,其探讨亦难以与人类的信仰研究割裂,看出在信仰系统中音乐的意义不仅仅是"执仪的工具"。

在罗杰止步的地方,倘若我们换一个角度,在音乐对于迷幻是否有着间接(提供导致迷幻的情绪)或直接(触发和维持迷幻)作用的反面,思考迷幻之于音乐在仪式中的意义,比如为何某种音乐需要以迷幻状态来表达?① 那么,在此被"社会化"了的也许就不是"迷幻"的行为,而是音乐,是一种在信仰者与其信仰对象之间的神圣音声,亦即信仰自身的表达方式?由此,音乐和迷幻的关系才可能让社会人类学家真正看到其作为不同的社会力量的客体化对象;才可能让宗教学家"在其自身的层面上去把握"此宗教现象,而不至于让宗教的体验化约为非宗教的行为形式。②

不过,罗杰的局限并非是其个人的局限,而是所谓科学理性的表征主义带来的必然结果,是它制约了作者的提问和研究的原点。也正是因此,在音乐和迷幻关系的问题上,国外的相关研究亦长期在音响学与神经生理学、心理学之间摇摆。它的方法在于,先有一个可以从仪式中区别开来的音乐(或音响)的结构功能,然后再考察它对于仪式参与者、或者考察它在具体的文化背景中是如何体现的。由此埋藏了一个对于信仰研究的颠覆性陷阱,将信仰的无形世界化约为神经生理现象的幻觉,预留了局外人的批判立场。③

在具体的研究手段上,罗杰一再强调了他的"客观主义"立场。他在第一章就阐明他不会使用任何主体的经验去界定迷幻的概念,取代的方法则是根据迷幻的外部表现、它们得以被观察的语境(context)以及它们作为客体(object)的表征。④ 他还告诫有关音乐和迷幻的研究绝不能以主体的主位(emic)维度来判断。因为据他所知,尚未有某个文化的"本土"(indigenous)理论对此关系有清晰的表述。他

---

① 而 Rouget 自己也已经感觉到了音乐或舞蹈与迷幻之间的反关系了,(1985:288)但他没有追问。

② Eliade, Mircea, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, trans. Willard R. Trask. Harcourt Brace Jovanovich, Inc, 1959, p. 162.

③ 萧梅:《唱在巫路上》,载《中国仪式音乐研究》(华南卷)(下),上海音乐学院出版社,2007,第 334—335 页。

④ Behagur, Gerard, Book Review, in *Ethnomusicology*, 1985, vol. 29, No. 3, p. 3.

虽然也承认本土人的观念是存在的，但他认为对于本土人的宗教信仰和实践的中心问题来说，那些迷幻的体验者未必能够合理的阐明这一现象。因此，只能回避这些本土的概念和相关的分类学。因为只能用我们（研究者）自己的术语来认识、阐释和界定，进而才能真正达到跨文化研究的目的。①抛开"跨文化"的目的而论，罗杰的理性主义客位立场，也为他自己对大量二手资料的利用找到了绝妙的理由。正如其英译本的序中他将书中引述大量来自世界各地的、代表不同思想体系的资料与他自己这个"巴黎土著"的著作被译为英文之事相提并论，并感叹"翻译"是民族学中最为卓越的工作。

这是罗杰的观看方式，影映着学科采纳的历史范式与印迹。然而，任何指引人们从哪儿找到经验事实的范式，正是他们据以阐释世界和构造理论的模式或前提，它决定了某一文化所认可的"知识"体系。②虽然罗杰在他选择的框架中是清醒的，训练有素的，但同时也为认知之谷留下了遮蔽之影。当我们在自身的仪式音乐研究的田野中，觉知罗杰的那些二元结构的类型学并非静态地对分在某一仪式场域，发现它们边界模糊地出现在同一个执仪者中，甚至于一会儿是灵媒，一会儿被附体，一会儿又主动控制着上界的神灵……；当然最重要的是那些为信仰所"现"之声，为信仰所"显"之迷幻包含的尚未予人知晓的秘密，比如，就中国东北各民族的萨满教来说，其迷幻的类型就远复杂于罗杰通过二手资料的排比。彼时彼刻，我会生发出一种继续研究的动力。

时至今日，"体验"这个术语越来越多地出现在田野方法的讨论中。体验音乐与迷幻体验同样是具身化的（embodiment），无论是塔兰泰拉的乐曲，还是萨马宗教仪式中托钵僧（devishes）的修行回旋，斯里兰卡的祛病戏剧，巴厘岛 Rangda 庆典上的激情，以至于 Michel Jackson 广场演唱会上的狂欢，音乐与迷幻的问题仍然构成了对坚持表象的客观认识论的挑战。祛除作为第一人称事件的体验方式，我们真的能够在这条探索的路上走多远？事实上，罗杰自己也无法完全忽视这样的事实。他虽然批驳了实验室神经生理学的机械条件反射，但他无法否认伴随迷幻的音乐与迷幻者反应出的受自主神经系统激发的生理症候。他认可特定的身体动作，诸如转动和眼花，促成了对内耳的干扰；也认同他的老搭档让·鲁什（Jean Rouch）提出的音乐的心理干预性；并敏锐地指出在关于音乐及附体的无数研究当中，迷幻状态中的情感成分几乎未曾得到重视。③由此，他以古希腊的酒神崇拜，柏拉图的灵感说以及 mania，还有文艺复兴时期的艺术以及歌剧来讨论和追溯音乐

---

① Behagur, Gerard, Book Review, in *Ethnomusicology*, 1985, vol. 29, No. 3, p. 64.

② Paden, W. E.《阐释神圣——多视角的宗教研究》（许泽民翻译、陈维刚校），贵州人民出版社，2006，[1992]，p. 5.

③ Behagur, Gerard, Book Review, in *Ethnomusicology*, 1985, vol. 29, No. 3, pp. 176—183.

与人类行为的关系。这是罗杰的矛盾:因为心理、情感以及情绪的问题,如何能够放弃对主体维度的考察呢?缺少了对主体维度的研究,音乐和迷幻的关系在附体仪式中的个体水平层次又如何具有讨论的可能呢?难怪罗杰只能更多地关注群体的文化现象和音乐作用于迷幻的"社会化"了。①

此外,我还要提出一个仍旧是因为罗杰的客位立场所导致的缺憾,那就是他对于音乐的局限观念。尽管他基于民族音乐学的立场明确地指出不同民族的音乐有不同的形态和种类,但他将音乐、语言和身体运动(舞蹈)在严格界分的基础上进行观察,或试图分辨它们各自对于迷幻的作用,可以说恰恰未能逃脱欧洲人的音乐观念。也因此在问题的解释上,作者常常陷入不同衡量标准的矛盾。比如在灵媒伴随着"说话的鼓"进入迷幻之时,不能视"击鼓"为"作乐"(虽然这是站在主位立场的提示,却又与他所要解决的客位之"声"与迷幻的讨论相抵牾);②比如他对咒语的召唤是否能视为音乐对迷幻的触发的怀疑;③他在讨论邪恶的附体类型时,强调在那样一种不被正统宗教承认或遭到社会谴责的附体迷幻中,尽管有戏剧性的暴烈行为,却没有音乐。他的理由是音乐在附体仪式中的主要功能在于与神性的沟通。这个理由虽然揭示了音乐在附体仪式中的重要作用,但他也承认,在邪恶的附体中,存在着与不同层次的邪魔之间的秘密语言的使用。④此外还有如何看待鞭炮这类完全没有节奏特征的声响;⑤如何看待歌唱中的歌词;这些我们今天可视为环绕仪式的音声境域(soundscape)中的种种有意义的音声,却都被排除在研究的视角之外。还有如何看待舞蹈的问题,罗杰认为阿拉伯宗教仪式中的"传导性"迷幻中旋转舞蹈甚至超过了音乐的触发和维持功能,⑥显然对于音乐与舞蹈之间密不可分的关系做了过于绝对的划分。其实,如果我们不对"音乐"做此局限的分类,如果我们充分考虑到仪式中的情境,我们完全可以"身体性"的观念介入仪式中"音声"的考察。正如中国的民族音乐学家曹本冶所提出的、能含纳仪式中由听得见和听不见的有意义的声音构成的"仪式音声"(ritual soundscape)和"音声声谱"(acoustic spectrum)的概念。⑦在此概念下,一方面可以容纳不同的音乐观,一方面又将仪式音声作为仪式场域的整体性观照,以探讨其音声符号或要素的意义及其相互之

---

① 2004年,美国民族音乐学家 Judith Becker 在她的著作中,再次提出音乐与迷幻的问题,并试图以对主体而言的感性的身体去桥接多种学科,提出了许多尝试性的研究建议。

② Behagur, Gerard, Book Review, in *Ethnomusicology*, 1985, vol. 29, No. 3, p. 137.

③ 同上,第136页。

④ 同上,第148页。

⑤ 同上,第171页。

⑥ 同上,第318页。

⑦ 曹本冶:《思想～行为:仪式音乐研究的理论与方法》(手稿),2005。

间的联系。我们可以考虑不同形态的声音作用,可以考虑舞蹈或身体运动中存在的内在听觉、以及舞蹈是否仅仅是“受乐者”? 还是包括身体韵律的“乐”之本体成分? 也可以注意观察那无声的默诵对于“迷幻”状态的作用,进而贴近仪式中迷幻者的信仰和宗教情感的诠释。实际上,这种“听不见”的声音对信仰仪式的研究确实太重要了。①

我不知道自己对于罗杰这部著作的批评是否合适。但我还要提出的是,罗杰放弃了当代西方无论是俗世生活还是宗教生活的材料,而只选择了非西方的民族志资料以及西方的历史资料,再次界定了他的观念中(或他那个年代)的民族音乐学的研究对象是“非欧民族”和欧洲的“民俗”音乐。

也许这真的是一段历史。对于罗杰这位已经年高93岁的老前辈,我虽然提出了自己粗浅的评论,但他这部厚重的大书,仍然是我桌前常常翻阅的“百科辞典”。我不能不怀着对他深深的敬意,想象这位长于文献乃至音视频资料建设、在有着“文化遗产抢救”之特征的法国民族音乐学界耕耘的老人,当年在巴黎人类博物馆民族音乐学部工作的情景。多巧,就在刚才,我再次在网上键入他的名字时(有关他的中文资料极少),一段博客上的对话吸引了我,一个化名东门·杨的青年说:

下午(笔者注:2008年12月16日),跑去听一个讲座,主讲人 Gilbert Rouget,民间音乐家,92岁的老先生除了有些耳背,讲起话来仍中气十足……在西方的传统中,音乐通常与附着于它的文本是各自独立的,文本一旦脱离音乐,本身的节奏性微乎其微;而非洲的语言却与此相反,它的文本则几乎是建立在节奏之上,对这里的人而言,朗读就是歌唱,就是手舞足蹈。说来也巧,上个星期查 Michel Leiris 的资料还借了 Rouget 的一本书 La Musique et la Trance,是对非洲音乐和进入这种音乐迷狂如中邪状态的研究,Leiris 给他写了一个序言。没想到这周就听到 Rouget 本人的讲座,冥冥之中又是一次巧合。②

真的,冥冥之中,这确实是一次巧合!

(原载《中国音乐学》,2009年第3期)

---

① 因此,亦不会如 Rouget 那样,将出神冥想中的声音和静默中的聆听视为与音乐不相容了。

② 参见东门·杨12月16日的评论 http://www.douban.com/review/1587248/。登陆时间:2009年1月18日。

民族音乐学与族性、政治和社会变迁

方建军

族性(ethnicity)、政治和社会变迁,是当前西方民族音乐学研究所关注的论题。本文通过对五篇(部)①西方民族音乐学相关论作的研习,从中获知了一定的学术资讯,并对这方面问题的研究现状得以初步了解。这里围绕五种作品所论,予以初步评述,并试图探寻其对中国音乐研究的借鉴和启示意义。

一

澳大利亚学者 Margaret J. Kartomi 在其论文《荷兰东印度群岛印尼华人所受

---

① Kartomi, M. J., "Indonesian-Chinese Oppression and the Musical Outcomes in the Netherlands East Indies", In *Music and the Racial Imagination*, Edited by Ronald Rodano and Philip V. Bohlman, Chicago: University of Chicago Press, 2000.
Stockes, Martin, "Introduction: Ethnicity, Identity and Music", In *Ethnicity, Identity and Music: the Musical Construction of Place*, Edited by Martin Stockes, Oxford and Providence: berg, 1994.
Buchanan, Donna, "Wedding Musicians, Political Transition, and National Consciousness in Bulgaria", *In Returning Culture: Musical Changes On Central and Eastern Europe*, Edited by Mark Slobin, Durham and London: Duke University Press, 1996.
Levin, Theodore, *The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia* (and Queens, New York), Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
Levin, Theodore, "Central Asia: Overview", *In The Garland Encyclopedia of World Music*, Volume 6: *The Middle East*, New York: Routledge, 2002.

压迫及其音乐显现》中，主要论述荷兰殖民地时期(1602—1945)印尼华人音乐的历史发展状况。从总体来看，可谓历史性的跨国族群(diaspora)研究。①

印尼华人多由中国东南和南方移入，当时属于“贱民阶层的跨国族群”(diaspora-pariah group)。如福州人、客家人，广东人、潮州人和海南人等，所操语言分别为各自所属地区的方言。早先移民印尼的多是男子，后来才逐渐有女性移民。华人的社会地位低下，不但受到殖民者的压迫，在当地本民族社区中也受到不平等待遇。华人与印尼人通婚，其后代则入华人学校，学习中国文化，音乐当然也包括在内。

Kartomi从印尼华人移民的历史和政治、经济生活背景入手，对华人的音乐表演、华人音乐在印尼所扮演的角色和所处地位进行研究。目前民族音乐学者大多进行现时的跨国族群考察和研究，而Kartomi的研究对象则是历时性的，是历史上曾经存在的跨国族群，且这一族群一直延续至今。

Kartomi的田野考察工作十分扎实，她与其夫一道，在近20余年当中多次赴印尼进行实地考察。她运用历史音乐学与民族音乐学结合的方法，关注跨国族群的政治地位，并着眼于社会变迁中印尼华人音乐文化的发展。在历史文献的选择利用上，她主要依据两种材料：一是研究对象所处历史时期的文献；另一是现代或当代学者的研究文献。在此基础上，辅以自己的考察，以探索音乐的历时性及其在当今社会的保存和发展状况。

对于中国音乐研究来说，Kartomi的研究方法当有一定的借鉴意义。黄翔鹏曾经提出，“传统是一条河流”。其主要用意乃认为古乐保存于今乐之中。看来，研究传统音乐文化，可以从时间维度进行顺向(由早及晚)和逆向(由近及远)两方面进行考察。有些中国传统音乐品种或流派，可能在中国本土保存不是十分完好，或已经不复存在，但可能在移民的跨国族群中有所保留，它们当是研究音乐文化变迁和传播的重要资料。比如印尼的木偶戏表演，布袋戏表演等便为其例。当然，印尼华人音乐也受到当地和外来(如爪哇和西方)音乐的影响。如表演的场合、风俗、服饰等受到印尼本土文化的影响，华人乐队的乐器构成也包括西方和印尼的乐器(如铜管和加美兰乐器)。乐器的命名有时还用印尼语加中国方言。正如Kartomi所言，印尼华人促进了中国音乐文化和印尼音乐文化的结合，有时还会产生综合性的、创造性的、新的音乐风格和流派。②

---

① Kartomi, M. J., “Indonesian-Chinese Oppression and the Musical Outcomes in the Netherlands East Indies”, In *Music and the Racial Imagination*, Edited by Ronald Rodano and Philip V. Bohlman, Chicago: University of Chicago Press, 2000, pp. 271—317.

② 同上，第274页。

二

美国芝加哥大学 Martin Stokes 主编的《族性、身份认同与音乐》一书，收录了十篇有关的研究论文。①这些论作，都从不同程度显示了民族音乐学家对族性、身份认同与音乐的关系的关注。通过阅读 Stokes 为该书所撰前言，可对全书的论域、论题及有关论点有所了解。Stokes 在"前言"中进行了宏观的描述，并提出了自己的观点。他指出：音乐具有相当大的社会意义，它提供给人们进行身份识别与定位的手段。②显然，音乐具有自己的族群属性，是一个族群与另一个族群不同的标志，其对族性的认同和划分，具有一定的标志性意义。

Stokes 认为，也许族性这一英文词汇具有较多的问题，但由于种种原因仍在沿用。种族的界线，限定并维持了社会的身份认同，因此，族性一词突显了人类学的关注。③同时，他还指出，真实性(authenticity)也是研讨中经常使用的词语，它与身份认同之间具有密切的关联。真实性可使我们关注音乐的真正意义，可使我们将一种音乐与其他的人群区别开来。因此，正如 Andener 所指出，族性问题确需从局内人角度方可得以洞察(据 Stokes 文中所引)。种族问题往往十分敏感，诸如种族冲突、种族清洗、种族暴力等，均其实例。

该书所收 Magowan 和 Parkes 的论文，探讨了音乐作为身份认同的标志性，这种标志性在被殖民地区及外国领地中的少数族群里尤其明显。一些文章也研究单一民族国家的族性及身份认同问题。在城市民族音乐学的研究中，人们关注城市中移民者的身份认同。同时，也关注移民音乐文化的同化和涵化现象。

西方学者有关族性与身份认同方面的研究，对于我们研究中国民族音乐当具有一定的参考价值。中国的民族构成虽然以汉族为众，但并非单一民族国家，而是一个多民族的(有的民族散居于不同的地区)地域广阔的国家，在历史发展中经过了民族迁徙、分离、冲突、争战和融合，各民族均有自己的音乐文化和发展历史。从目前情况看，少数民族音乐相对于汉族音乐文化来讲，可谓一种亚文化。中国于1950年代曾进行过族性认同工作，但缺少参考文化因素，尤其是音乐文化的族性标志，因此，迄今仍有一些族群有待认同。在中国音乐中研究族性及身份认同，无疑对民族政策的制定具有一定的现实意义。

我们应重视中国少数民族音乐的独立品性，而非主张少数民族音乐的汉化、同

---

① Stockes, Martin, "Introduction: Ethnicity, Identity and Music." In *Ethnicity, Identity and Music: the Musical Construction of Place*, Edited by Martin Stockes, Oxford and Providence: berg, 1994, pp. 1—27.

② 同上，第 5 页。

③ 同上，第 4 页。

化或边缘化。民族文化正在或濒临消失,这种研究对于中国音乐创作实践中多年来提倡的"民族化"或"化民族"均有一定的理论价值和现实意义。目前少数民族的许多习俗,包括音乐文化习俗,都在发生着改变。西方民族音乐学理论,对于研究中国城乡移民音乐、殖民地时期与后殖民时期的音乐、国内民族的迁移及少数族群在国内某一地区的聚居及其音乐(如西安北大街地区回民聚落及其音乐),均有重要意义。它开阔了我们的研究视野,使我们对音乐文化构成单元的观察和研究更加层次化和微观化。

三

美国学者 Donna A. Buchanan 的《保加利亚婚礼音乐家与政治变迁及民族意识》一文,集中研讨一个时期(即 1980 年代)婚礼音乐在保加利亚的发展状况①。作者主要采用民族音乐学实地考察的方法,同时运用文献记载,对婚礼音乐与社会政治背景的关系,婚礼音乐对政治信息的传递和蕴涵,以及婚礼音乐的民族性构成等进行研究。

Buchanan 认为,不论我们是否探索音乐文化的政治性,音乐风格所显示的政治变迁,音乐与政治之间的联系及其在历史情景中的发展变化则是应该予以注意的。②此说很有道理。

Buchanan 指出,当地政府官员认为婚礼音乐与社会消极因素联系在一起,婚礼音乐家多为少数民族,处于社会底层,具有颓废的城市生活方式。③这是一个十分特别的个案。当时保加利亚属于社会主义国家,其民族政策、政治、经济制度等决定了对待婚礼音乐及其音乐家的态度。

Buchanan 通过研究一个乐队及其著名演奏家(Ivo Papazov),用 Foucault 的方法,观察个体行为及对政治制度的看法,探讨音乐家与西方强势文化或跨国音乐工业之间社会政治和经济的关系。

Buchanan 关注音乐与政治、政治与民族关系在音乐中的体现这种研究视角,对中国音乐研究当具有一定参考价值。这里试举二例,或可作为中国音乐研究的参考。

例一,对"文化大革命"音乐的研究。众所周知,文化大革命是一场中国现代史上的政治运动,其对音乐的影响是不容忽视的。在此期间,产生了语录歌,革命歌曲,革命样板戏等。在当时高、快、强、硬的政治格调下,一些民族器乐曲也往往冠

---

① Buchanan, Donna, "Wedding Musicians, Political Transition, and National Consciousness in Bulgaria", In *Returning Culture: Musical Changes On Central and Eastern Europe*, Edited by Mark Slobin, Durham and London: Duke University Press, 1996, pp. 200—230.

② 同上,第 201 页。

③ 同上,第 206 页。

以政治术语,如《知识青年驾铁牛》(响应上山下乡号召),《台湾人民盼解放》(后更名为《怀乡曲》)等,不胜枚举。如果对此进行政治背景的考察与研究,当会对文革时期音乐的发展及其意义进行客观评价。

例二,婚礼音乐研究。目前中国民间也广泛流行婚礼音乐,多由当地民间组织的婚礼乐队担纲演奏。这些乐队有的称为"国乐队",且有一些在当地民间享有盛名的演奏家。当然,中国目前对农村民间婚礼音乐表演的政策还是较为宽松的,但从中还是可以看出特定历史时期音乐的政治因素及影响。目前人们对这种婚礼乐队有时也存在一定的歧视,乐队成员被认为是社会底层群体,粗俗而没有文化,在传统音乐中处于非主流地位。

四

美国普林斯顿大学民族音乐学者 Theodore Levin 的论著《上帝的百万傻瓜:中亚音乐之旅》,是对中亚地区音乐进行研究的新作。[①]他还在《加兰德世界音乐百科全书·中东卷》中撰有中亚音乐条目。[②]中亚地区一些国家(如乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦)原隶属于前苏联,在社会政治制度、民族关系等方面均有相当的复杂性。作者曾在此地区进行长期而多次的田野考察,采用的应是参与观察法。此书的写作运用记实性的手法,且有文学小说式的叙述特点,其中有作者与资料及线索提供人的详细描述,也有作者与被访者之间的对话录。书中的评述和观点,主要基于局外人角度的观察。

作者田野工作的深入和细致在书中得到了反映,给人留下了很深的印象。由此使我想到中国新疆地区民族音乐的研究。新疆维吾尔自治区是一个多民族聚居的西部省区,那里民族间的关系,少数民族与汉族间的关系也较为复杂,在历史上,民族关系无不打上政治变迁的烙印。然而,中国民族音乐学者目前对音乐生成的这种民族历史与现实环境,民族音乐与政治变迁的关系等较少予以关注,且缺少象 Levin 那样深入而广泛的田野考察。新疆的木卡姆音乐,与中亚木卡姆当可作比较研究,其民族音乐与中亚其他国家民族音乐间的关系,将是一项跨国、跨民族和跨文化研究的课题。

(原载《交响》,2009 年第 3 期)

① Levin, Theodore, *The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia* (and Queens, New York), Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

② Levin, Theodore, "Central Asia: Overview", In *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 6: The Middle East*, New York: Routledge, 2002, pp. 895—906.

音乐、身体、空间文化与后现代性

管建华

真正的哲学就是重新学会看世界。

——梅洛－庞蒂

我们面临的不仅是当今世界发生着重要改变，更重要的是我们认识世界方式的改变，同样，我们认识音乐的方式也在发生改变。

沈知白先生曾经以身体的动感来形容中西音乐的差异，他讲："中国音乐像打太极拳，西洋音乐像做广播操"，其生动、深刻地表达了两种音乐身体空间感受形式的文化哲学内涵。

法国著名文学理论家和批评家，后现代思潮的主要代表人物之一的巴特尔·罗兰认为：身体的习惯和爱好是个人性标记，是你和我的差异性所在。我和你不同，就在于"我的身体和你的身体不同"。[①]这可以代表尼采哲学对身体重要性的看法。从尼采开始，人和人的差异不再从"思想"、"意识"、"精神"的角度作出测定，甚至不再从观念、教养和文化的角度作出测定，人的根本性差异铭写于身体之上，成为个人的决定性基础。[②]西方哲学从笛卡儿的"我思故我在"开始，便处于扬"心"抑

① 汪民安：《尼采与身体》，北京大学出版社，2008，第253页。

② 同上，该书是从身体的角度对尼采进行新的阐发。尼采将自己的哲学定位在反柏拉图主义、反基督教、反启蒙理性的历史坐标中，因为，它们都对权力意志构成了压抑，使得身体呈现出病态的症状。尼采试图颠倒这个压抑，他的哲学突出了生成、偶然性、差异性和感性。正是这些品质才构成了强壮身体的基本素质。他的权力意志和永恒轮回思想，就是要对形而上学造成的病态身体进行否定，对强健的身体等特性进行肯定。

“身”的二元哲学中。“心”与精神、思维联系，“身”与物质相联系；前者是不含物性的纯粹意识，后者是没有灵性的纯粹事物。笛卡儿将心灵或意识与身体对立起来。

长期以来，西方哲学的人生观、价值观、伦理观只是把身体作为一个无限索取和投资的对象或一个附属的机器、工具。思想是永恒的，身体是短暂的；思想是不朽的，身体是卑微的；思想是灵魂，身体是工具。身体受到摧残的最突出表现是国家法律对囚犯的酷刑和残暴的处决，如五马分尸、绞刑、砍头、割喉等等刑法。法国思想家马布利对身体受到的这种残酷待遇大声疾呼，对于犯罪，他说：“如果有我来施加惩罚的话，我一定打击的是诡计多端的灵魂而非朴实直白的肉体”。[①]因为灵魂的丑陋才是制造各种贪欲、罪行和灾难的罪魁祸首。恢复身体主体拒斥形而上学主体成为后现代哲学的一种重要论题。

哲学身心论题也是不同文化音乐的基础性论题。在音乐方面，东方音乐(如中国、印度、阿拉伯、非洲、南美洲等)在身体的表现方式上与西方音乐大相径庭，可以说，身体问题决定了东西方音乐的不同界定和性质。相对于“我思故我在”而言，非洲音乐是“我舞故我在”(塞内加尔前总统兼诗人 L. S 散格尔语)，印度的音乐学校中音乐与舞蹈从不分家，阿拉伯玛卡姆与中国维族木卡姆是诗舞乐合一，而中国汉族戏曲唱念做打舞，明显不同于西洋歌剧的歌唱艺术。在 1993 年湖北荆门市郭店村出土的竹简战国时代古文字记载中，“仁”身是用“心”之上加“身”组成的字(心)来表达的，[②]可见身心合一的语言哲学标记。

总的看来，东方音乐以及后现代音乐对音乐运用身体的方式与西方音乐的现代性有着不同的哲学基础。后现代哲学给我们的启示在于：将音乐定义为听觉艺术只是音乐身体运用的一种方式的界定，它不是唯一的方式。在世界多元文化音乐并存及交流的未来，我们应该重新以平等的方式给予东西方音乐传承的价值及互补性予以肯定和延续它们各自的发展，开启世界音乐文化崭新的未来。

一、音乐身体的现代性与解构之初

西方音乐艺术的发展包含着一种对身体的划分或运用身体器官方式的艺术分类. 如话剧只说不唱；歌剧只唱不说，舞剧只舞不唱不说，管弦乐只奏不唱不说. 以此种方式分类，音乐便被界定为“听觉艺术”，因此，“视唱练耳”便成为音乐家身体规训的基础，它强调听觉与记录在乐谱视觉上的确证，发展了书写作品的音乐形

---

① 福科：《规训与处罚》，北京三联书店，2003，第 17 页。

② 池田大作、杜维明：《对话的文明——谈和平的希望哲学》，四川人民出版社，2007，第 179 页。

式，同时，耳朵与身体其它器官的感觉割裂了，在理性书写的次序中，耳朵只与心灵相连接.视唱练耳出自法语“solfège”。

我的中国经验链接：大约十年前，在北京，我陪同德国布莱梅大学教授克莱南参加一个会议，会上有位博士讲到近现代音乐教育受德国影响，提到萧友梅将德国的视唱练耳体系等音乐课程引进中国时，克莱南立刻打断说，萧友梅从莱比锡音乐学院引进的视唱练耳体系是法国的。当时给我原先有的成见有一种很大冲击，印象深刻。2009 年 10 月 27 日，法国普罗旺司音乐学院院长来南京师范大学作访，我问他，欧洲的音乐学院在哪国开始办得最早，视唱练耳是法国最先发明的吗？他肯定地回答：哪个国家办音乐学院最早不太好说，但视唱练耳体系这个东西就是法国的，原来德国、英国等都没有。为什么视唱练耳体系会产生在法国？这和法国哲学的思维有关系吗？

视唱练耳体系是一种音乐定量书写谱式体系，它是西方音乐书写现代性的发端，也是音乐进一步数理化的肇始。而近代认识论的生长或理性主义哲学的奠基人就是法国的笛卡儿，他也是哲学史和科学史上的一个伟大变革者。他提出的普遍科学理想既是他始终不渝的个人追求，也是塑造近代认识论和方法论的基本因素。“他本人对知识的统一性的追求预示着一个热衷于建立体系的时代的到来，……它的基本特征是把所有知识看成一个环环相扣、层层推进的逻辑系统，这个系统具有统一的线索和框架并且遵循统一的原则。一贯性、严谨性和完整性是它的最高标准。尊重原则、条理和秩序既是这个从笛卡儿肇始的理性主义时代的标志，也是一个法制社会得以形成的精神条件。从这种意义上讲，笛卡儿成了一种时代精神的象征。”[①]无独有偶，近代功能和声体系的理论基础也是法国作曲家、音乐理论家拉莫(1683—1764)建立的。音乐作品的书写方式是音乐客体化的表现形式，是西方音乐形而上学本体之根本，也是形成音乐主客观二元论即自律(客观)和他律(主观)的基础。

笛卡儿(1596—1650)是 17 世纪法国著名科学家，数学家哲学家，他提出的心物二元论(身体与意识二元对立)影响巨大，也引起了旷日持久的哲学争论。

笛卡儿把广延的实体与思维的实体区分开来，前者把自然科学的客观主义的理性主义合法化了，后者则派生出了先验的主观主义.主观主义和自然主义看事物的方法是从外在事物的角度来看待一切自然现象，认为它们和自然一样是客观自在的，后一种观点则总是从内在出发来阐明一切现象，最后归结为纯粹意识，这种意识与自然的关系就在外在的科学解释(音乐数学与物理音响)和内在的哲学反思

---

① 汪堂家等：《十七世纪形而上学》，人民出版社，2005，第 16 页。

之间撕裂了，它们成为两个并列而又对立的独立领域。“听觉艺术”与”视唱练耳”的规训，就是依据这样的哲学逻辑，从外在形式来看待一切音乐现象，音乐是以数学与物理音响的方式客观自在的存在(现代性)，而主观主义或意识哲学总是从内在出发来阐明音乐的意义，即从主体纯粹意识(如审美)来阐发音乐的意义，这种音响科学的解释与纯粹审美意识构成了自律论与他律论的二元对立并结合在一起，成为西方音乐本体和音乐学的总体性构成。

如果“从笛卡儿时代到黑格尔时代的哲学称之为早期西方现代哲学”，“黑格尔之后直至20世纪60年代初为后期西方现代哲学”，①那么，后期西方现代哲学就一直从事着脱离心物二元论的事业。在回归身体主体方面，克服形而上学主体方面特别要提到法国现象学家梅洛－庞蒂。

梅洛－庞蒂(1908—1961)被哲学家利科称为法国最伟大的现象学家，是梅洛－庞蒂才真正确立了身体主体的地位，把人的存在确定为作为身体的存在乃是他的独特贡献，他通过“对人的肉身化存在的原初经验的激进描述对法国后胡塞尔现象学做出了最原创和持久的贡献”②海德格尔称他“开辟出了一条真正的思想之路”，而他的思想也影响到后学，如福科、利奥塔、布尔迪厄、德里达等，他们从不同方面继承和发展了他的思想。

梅洛－庞蒂的知觉现象学吸收了格式塔心理学的原理。提出了“情境—反应”替代了“刺激—反应”的身体知觉行为模式。他试图克服心灵与身体的简单对立，将心灵与身体的观念相对化，并以辨证的眼光看待身体：存在着作为相互作用的化学化合物的身体；存在着作为生命之物和它生物环境的辩证法的身体；存在着作为社会主体与它的群体的辩证法的身体；甚至我们的全部习惯对于每一瞬间的自我来说都是一种触摸不到的身体。身体并非完全物质的，它是灵性化的身体. 梅洛－庞蒂以“结构”概念来取代简单的“刺激—反应”模式，结构概念肯定了“横向功能”的意义，它否定了“刺激—反应”的单线联系，强调了知觉的系统性和整体性，把行为看作是一个整体过程。他讲：“我们不能够在神经现象中把反应的每一部分与局部条件联系起来，在传入兴奋和运动冲动之间，最终在所有的东西之间都存在着相互作用和内在联系。”③身体行为不是机械的因果服从关系，机体不是像机器的运转，意识不过是身体行为的高级形式。梅洛－庞蒂给身体赋予意向性主体的地位，身体被看作是意义的核心。他讲：“身体经验使我们认识到某种不是由一个有普遍构成能力的意识给予的意义，正是经验的这种出神使得任何知觉都是对某种东西的知觉，身体意向性取代了意识意向性，这是一种全面的意向性，意味着某种先于

---

① 杨大春：《语言、身体、他者——当代法国哲学的三大主题》，三联书店，2007，第3页。

② 同上，第145页。

③ 同上，第156页。

逻辑和判断的先行领会。他注意到，儿童在任何逻辑构造之前就能够理解身体和用品的人类意义，能够理解语言的含义价值，原因在于，他自身就已经开始了那些把它们的意义赋予语词和身姿的活动。①从这段话中，我们可以找到一种支撑达尔克劳兹身体体态律动、奥尔夫身体节奏训练回归身体意向性的哲学基础。

在《知觉现象学》(1945)的"作为表达与语言的身体"一章中，梅洛－庞蒂进一步指出，身体是有意向的，它能够先验地与周边世界构成一个模糊不定的背景，并有所"觉悟"，有着一个前反思、前科学的"完形"。而且，它能够以沉默的方式表达出来，因为，在这个图式中，身体的运动机能可以使得各种感官机能相互协调，相互映现出来，形成感知的统一性。身体的统一性可以表达我与他人共存于一个世界上，我的意向结构与他的意向结构有共同之处，而我的意向意义只有通过与他人的沟通与互动才能延续下去，不断完善。②这段话指出了前现代社会歌舞或中国少数民族歌舞的身体意向性，以及群体舞蹈的人与人之间的相互意向性的沟通和互动。

在《行为的结构》(1942)中，梅洛－庞蒂既反对强调知觉对象的"纯粹外在性"的经验主义（如客观的审美主义），又反对强调知觉主体的"纯粹内在性"的理智主义（如审美的心理主义）。他认为，被感知的世界决不是我们知觉对象的总和，我们与世界的关系也决不是非肉体化的孤立自我与外在对象之间的关系。传统的机械生理学把己身当作客观世界中的一个客体或对象，"己身"作为梅洛－庞蒂哲学思想中最关键概念之一，它就是知觉主体，"有所体验的身体，一种有意向的身体，又是可以被感知的身体，己身不是一种纯粹精神的意识活动，而是一种生存方式"，即在世界之中。知觉活动也不是"我思"，而是"我能"，即身体能够通过其熟悉的习惯与自身的各个部分、物体、他人与世界协调一致，从而展开各种可能的生活空间。身体也是一个象征系统，所有的感觉都进入了符号交流之中，每个感觉知识根据它与所有其它感觉的差异才被界定，其意义无法脱离感性网络。③

我的中国经验的链接：长期以来儿童的音乐训练都是以纯粹的音高和节奏为基础的，即注重"我思"，而忽视"我能"，身体的训练不包括在内。但从达尔克劳兹(1865—1950，他的受教育经历在法国，执教在维也纳)的教学法开始，身体受到了重视，他意识到音乐家训练强调个别官能，忽视音乐能力的发展，他提出的教学法就是"体态律动"。体态律动由身体对音乐做出反应的练习组成，教师帮助学生通过整个身体的反应对节奏变得敏感，并通过这种律动

① 杨大春：《语言、身体、他者——当代法国哲学的三大主题》，三联书店，2007，第158页。

② 佘碧平：《梅罗—庞蒂历史现象学研究》，复旦大学出版社，2007，第88页。

③ 同上，第91页。

使音乐概念内化。促进身体本质的自发性表达。奥尔夫(1895—1982)教学法受到达尔克劳兹舞蹈—运动(体态律动)的影响。他感到节奏产生于舞蹈动作,旋律产生于言语的节奏,力度产生于节奏的层次。①他的作品《红色风暴》(1936)就是将音乐剧与纯音乐/视觉形式融合在一起的很大尝试。

后现代主义音乐家凯奇的作品“4分33秒”,其观念的要点在于突破传统纯音乐听觉“刺激—反应”模式,以行为环境、氛围来呈现观众的感受力。正如梅洛-庞蒂《知觉现象学》所指出:刺激—反应模式是有缺陷的。一方面,刺激并不是单独的、分立的、原子化的,而总是在一种“行为环境”、“氛围”中呈现出来的;另一方面,“反应”也绝非某种先在的、预定的基本神经生理通路的反应,而是存在着某种内在的统一性。②谭盾的音乐,被卞祖善称为一种多媒体音乐,但谭盾的作品也是具有后现代解构性质的,也是要突破身体听觉的“刺激—反应”模式的因果关系,并以身体知觉“情境—反应”模式的“整体性”关联取代“听觉反应”模式。

二、音乐与空间文化的现代性

“空间能够生产主体,能够有目标地生产一种新的主体类型。人在特定的空间中被锻造。空间可以被有意图地用来锻造人,规训人,统治人,能够按照它的旨趣来生产一种新的主体”。③

欧洲中世纪是基督教占统治地位的世纪,它使欧洲文化获得了一种精神意义的统一性。在音乐史中,如果没有欧洲中世纪神学庇护下的宗教音乐,就不可能产生多声音乐,而教堂建筑提供了产生多声音乐的空间。

建筑是可听的,拉斯姆森在他的《体验建筑》一书第十章中专门谈到“聆听建筑”。建筑之所以可以聆听,是因为建筑的形体和材料会使人产生一定的感觉,如我们在防空洞中可以感受到一种冷的感觉,从声音的回声上讲,我们在防空洞讲话时坚硬石头材料组成的墙壁形成的回响,也会使我们的聆听感受到建筑材料的性质。早期基督教国家最著名的教堂罗马圣彼得的巴西利卡,古老的教堂没有覆以穹顶,却由于马赛克裸露的墙体及大理石柱子而具有同样硬质的声响特点,对此,建筑学家巴格纳尔在《优良声学设计》一书中讲到:”多声音乐是直接产生于一种建筑形式及拉丁语中的开元音”。他解释了为什么这样一种建筑的音质条件本质上必然导致一种特定的音乐。“当牧师向教徒们布道时,他不能用正常说话的声音,

---

① 马克:《当代音乐教育》,管建华等译,文化艺术出版社,1991,第107,113页。

② 莫伟民等:《二十世纪法国哲学》,人民出版社,2008,第170页。

③ 汪民安:《身体、空间与后现代性》,江苏人民出版社,2007,第3,105页。

假如声音强到足以使教堂各处听到，每个音符的回响则会长得使整个词与词之间发生叠合，结果整篇讲道会变成一片混乱的、意义不清楚的嗡嗡声。因此，有必要采用更有韵律的说话方式：朗诵或吟唱。当牧师朗诵的音调与教堂的共振音调很接近时，两者常常可能都倾向A调或者降A调，响亮的拉丁元音就可以充分地传给全体受众。一篇拉丁语的祈祷文或一首《旧约》的赞美诗被牧师们用徐缓、庄重的音节吟诵，仔细地与混响时间组合。"[①]这使我们想到欧洲多声音乐的胚胎"奥尔加农"(Organum)正是产生于此。

我的中国经验链接：1984年，我在四川新都宝光寺记录佛教"慢惮"音乐时，发现了"多声音乐"，我们当时非常兴奋，以为发现了中国的"奥尔加农"，后来，我和作曲系同学兰光明(后来曾为阿伦 福特的博士生)专门又回到原考察地点再次调查。结果发现，所有的多声形成都是由人声声音条件的自然选择形成的，佛曲师傅并没有教授多声，因此，我们认为"多声现象一开始可能仅仅是一种有利的变异，即歌唱者为了适应各自生理条件而对音高形成的自然选择，而随着'随机的、偶然的变异纳入非随机的、必然的轨道'，造成一种逐渐的、积累的适应趋势，表现出定向的进化。由此，自然的原始多声现象也发展成为较稳定，具有一定规范的多声音乐演唱形式了。"[②]当然，这种自然的多声形式与西方"理性的多声"(即有音程算数计算书写的多声)是不同的。它没有形成记谱和记谱研究，也没有几何坐标的空间音程书写的范式，更没有形成石头材料建筑的共鸣空间，因为，中国建筑大都是以木制材料构成的。正如著名社会学家马克斯 韦伯所言："其他民族的音乐听觉或许比我们更为敏锐，至少也不会比我们弱，各种复调音乐在世界各地都存在；多种乐器的合奏与多声的合唱在其他地方也都一直都有，我们所有的那些理性的音程，早就为人所知，并且还被计算过；但是，理性和声的音乐(不管是复调还是主调音乐)，是以三个三度叠置的三和弦为基础的音程构成的；我们的半音和等音、我们以弦乐四重奏为核心的管弦乐队以及管乐合奏组织、我们的低音伴奏、我们的记谱系统、我们的奏鸣曲、交响曲、歌剧、以及最后，作为所有这些之表现手段的我们的基本乐器如管风琴、钢琴、小提琴等等；所有这一切，都只有在西方才听说过。在建筑方面……合乎理性的使用哥特式拱顶作为分散压力和复盖所有结构空间的手段，并且把它作为建构雄伟建筑物的原则，作为扩展到诸如我们中世纪所创造的那些雕塑和绘画中去的一种风格的基础，这确实是其他地方都没有的。我们的建筑学的技术基础确实来自东方。但是东方却没有解决圆顶

---

① 拉斯姆森：《建筑体验》，刘亚芬译，中国建筑工业出版社，1990，第215—216页。

② 同上，第217页。

问题,而且也缺乏那种对于一切艺术都具有经典意义的理性化类型(在绘画中就是合理运用线条和透视空间),这是文艺复兴为我们所创造的。"①马克斯韦伯是对西方音乐、艺术及社会现代性之理性揭示最早最深刻之一的社会学家,也为后现代主义对现代性的批评提供了反省理性主义的基础。

巴格纳尔曾证明了历史上的教堂类型对音乐与演说学派的影响。此外,在宗教改革后,由于用本地语言讲道是非常重要,为使这些大厦适于新的宗教,必须作一些影响教堂音质的改动。如 J. S 巴赫是教堂的管风琴手,他的许多乐曲就是为莱比锡的圣托马斯教堂写的。它是一座有三廊道、覆以平拱的大型哥特式建筑。宗教改革后,裸露的石墙面上加了大面积的木制声反射板,木材吸收了大量的声音,并且显著地缩短了混响时间。侧墙上建起多层木廊及许多私人包厢联成一片。挤满那么多包厢和楼廊的原因在于路德教派的教堂管辖制度:把教堂置于市议会之下,每个议会成员都有自家的席位或包厢,有如在歌剧院。这些新的附着物属于巴洛克风格。今天,当地面上固定的排椅、楼廊、坐席及包厢满是人的时候,举行巴赫音乐会时常常如此,听众达 1800 人之多。所有这些木装修都有利于产生这样的音质效果,使 17 世纪的清唱剧及受难曲的产生成为可能。该教堂的混响时间为 2 秒半,相比之下,中世纪教堂里约 6 至 8 秒。对于巴赫来讲,在这样一座没有共振音调或感应区的教堂中,就有可能谱写他那些各种复调乐曲。在这些新的音质条件下,比早期教堂里人们所能欣赏到更为复杂的音乐就可能产生。巴赫的赋格曲包含许多对位法的和声,在空旷的巴西利卡教堂中就要失掉,在圣托马斯教堂演奏就很成功。就声学来讲,18 世纪的歌剧院的墙面上,从地面到顶棚满布着一层层坐席或包厢,吸音能力相当高的包厢立面雕饰丰富,本身又悬着帷帘,铺着地毯。每次演出时,场内挤满了服饰华丽的听众。顶棚平平的,而且比较低,可以当作共鸣板,使声音折向包厢,由那里的木装修及表面织物来吸收。结果,混响时间短,每个音符,甚至象花腔和拨弦乐器华丽的装饰音,都能清楚辨别。"②

教堂音乐文化的空间对身体的规训,形成了音乐社会文化制度与主体创造性历史的同一性。在西方文化中,教堂分布在城市中心和各个社区的空间。

教堂空间文化精神制度要求,听众以安静地、无声地、严肃地身体状态聆听上帝精神的诉求。音乐厅空间文化是其延伸,听众同样保持庄严肃穆的"身体规训"。

我的中国经验链接:我们曾到德国布莱梅大学学术访问,星期天早上,我们来到这座古城市中心之一大教堂听圣歌,管风琴手是专业的,合唱是业余

① 马克斯·韦伯:《新教伦理与资本主义精神》,于晓等译,三联书店,1992,第 5—6 页。

② 拉斯姆森:《建筑体验》,刘亚芬译,中国建筑工业出版社,1990,第 218 页。

的，唱众是轮换的，一小时一换，教主在门口接送徐徐出入的人们。哥特建筑和合唱的宗教气氛使我久久难以忘怀。那种演唱的感觉只能是在现场才可以体验到的。我们也到了科隆大教堂参观，据当地人讲，德国科隆地区二战前有一万个教堂。之后，相继到了慕尼黑、维也纳、萨尔斯堡、巴黎等城市中心都是教堂集中地。在访问美国威斯联大学时，郑苏告诉我，学校旁边的一个教堂的每一块石头都是从意大利西西尼岛运过来的，可见宗教信仰的力量。

在中国，礼乐制度文化广布古代各个地方政府，在民间成为礼俗文化，我也知道在山西有很多戏台，我曾问过项阳教授，他曾经到过山西一百零六个县，据他讲，山西的戏台有几千个，而戏台总是对着庙宇，并作为一种功能性用乐制度，庙宇与戏台相对，常常分布在村落村头村中或村尾的空间。这种情况在河南、陕西均有，他还专门给我发来几张实证的照片，如河南浚县的庙与戏台相对的照片，陕西米脂吕家沟庙会中庙门与搭的戏台相对的照片。

基督教文化是欧洲文化的核心；而礼乐文化是中国文化的核心，民间则延伸出礼俗文化，音乐是它们的重要表征。同样形成了音乐社会文化制度与主体创造性历史的同一性，也成为国家意识形态的重要部分。正如新马克思主义者所言："国家利用空间以确保对地方的控制、严格的层次、总体的一致性以及各部分的区隔。"[①]虽然，基督教音乐文化和儒家音乐文化不能说它们完全属于一种政治经济地位的空间，但它们绝非一种单纯的中介性的物质容器和框架，这种空间具有生产一种音乐身体、精神、人格，并生产音乐际遇的社会身体经验关系的空间。

三、音乐人类学与哲学身体观念下的东方音乐身体与空间文化

音乐人类学家梅里亚姆在他的《音乐人类学》(1964)一书中提出了"身体行为"的研究，并将比较音乐学的成果格式塔心理学研究用于文化分析。

梅里亚姆对身体行为的界定主要在歌唱和演奏的身体状态以及身体的姿势与张力。他也引用了音乐人类学家洛马克斯关于不同民族唱奏姿态的对比研究：如美国白人歌手身体无论坐或站都是挺直的，常常是昂首挺胸的歌唱；而美国黑人歌手身体微弯或倾斜或有身体动作或舞蹈，随着节奏摆动身体的歌唱。[②]

我的中国经验的链接：中国民族唱法或传统唱法（如戏曲、说唱）和西方

---

① 包亚明主编：《现代性与空间的生产》，上海教育出版社，2003，第62页。

② 管建华：《音乐人类学导引》，陕西师范大学出版社，2006，第59—63页。

美声唱法在身体行为姿态方面就不相同，中国唱法要注意手、眼、身、步(或身段)，面部需要表情；而美声唱法身体姿态则完全不相同。2000年10月，我到美国威斯联大学音乐系听课，福音音乐课的歌唱身体是要求动的，西非鼓乐的课是一位黑人教授，他在演奏时身体在左右晃动，学生们也在晃动，休息时，我问他，如果你们打鼓时身体不动可以吗？他讲，我不动，他们也就无法动，我们互相也不能找到节奏的动点。文革时期，本人曾经在京剧团工作，有一次排练"忠字舞"，唱的是"大海航行靠舵手"，演员们在台上动作根本无法统一，最后说，还是把锣鼓加上吧，加上京剧锣鼓，演员们立刻找到了节奏，动作立刻完整统一。这也表明，没有锣鼓，京剧演员在舞台上寸步难行。这也表明了中国音乐在与身体方面的源初始的知觉结构。

音乐人类学家布莱金提出了音乐的生物学考察，他讲："音乐人类学研究从音乐创造生物学方面提出的问题多于解决的问题，主要音乐人类学研究揭示出了人类感知、音乐定义的多样性，以及自然主义不能解释的人类对音乐情感反应的多样性，所以，它对有关普遍、基本的音乐结构、音乐学习的过程及人们情感反应方面的观点提出质疑，而且，在此基础上可以形成一种有关音乐创造的生物学基础理论。"①

在他的著作《所有音乐的常识性观察》一书中讲到："在南非文达人和其他许多非洲人的音乐中，通常的音乐交流和特殊的身体体验产生了多重表演，并联系着其他体验和观念。音乐通过人们对音乐重音的把握和意念运动，以及他们身体的神经紧张感与神经运动的冲动之间建立了共鸣，这绝不是音乐自身具有的力量，如果音乐不能联系自我和他人以及身体感觉，音乐就不具有社会活动的影响。"②

笛卡儿说"我思故我在"，非洲塞内加尔前总统兼诗人散格尔讲"我舞故我在"，非洲人将节奏注入肢体语言。Heidi Westerlund 教授在《多元文化音乐教育中普遍性与情境性的对立——西方殖民主义还是多元主义？》③一文中对比了非洲音乐与西方音乐现代性及其哲学基础，其中涉及了非洲音乐身体的性质。他讲：

"古希腊－笛卡尔－康德"的哲学思想在西方和欧洲的文化中无处不在。在音乐教育中，也存在着这种思维样式，并且被很纯熟的使用着。西方哲学强调文化的文学方面，也强调文化的视觉方面。因此，符号成为西方音乐教育的核心。阅读和书写音乐符号已经成为一个勿庸置疑的学习目标，通常与音乐理解相提并论。象

① 布莱金：《音乐创造的生物学》，黄凌飞译，载《音乐教育》，2001年第1期，第52页。

② 管建华编译：《音乐人类学的视界》，南京师范大学出版社，2004，第239页。

③ Heidi Westerlund：《多元文化音乐教育中普遍性与情境性的对立——西方殖民主义还是多元主义？》，周宏芬译，载《音乐教育》，2004年第1期。

其他很多民间传统一样，对非洲音乐的学习，是在参与音乐相关事件的过程中，与他人进行动态交互完成的。西方教师倾向于含蓄式教学，其音乐教育注重教会学生能够阅读和书写音乐符号，会给音程命名，能够了解音乐作品，等等。他们认为孩子应该学会分析音乐结构，进而去学会理解音乐和欣赏音乐。这种方式通常不承认音乐的躯体性和有形性。在非洲背景中，通过身体去体验音乐，就好比舞蹈中对音乐的期待一样。音乐体验并不是发生在个体独白式大脑中的一种单一智力活动或者深刻审美体验——发生在你的两耳之间——它既不是静止的或者固定化的声音客体，也不是个体所领悟的音乐信息。对于非洲人来说，音乐以强有力的方式代表着一种社会分享和社会参与，以至于音乐的演奏者和音乐作品都无法分离。那些不能跟他者和谐共处，缺乏自我整合，不甘屈从他者或者屈从于伟大生命力的人，都不能理解——体验和共存——生命力全部意义。值得注意的是，西方思想在很大程度上是建立在看和理解现实的视觉基础之上的。而在非洲思想中，“生命力”或者“感知”是一个保持身体体验和思想相统一的过程。”“音乐体验与其他的生活体验和观念密切联系在一起。在许多非洲的传统思想中，它们并不像现代西方思想者那样将世界看作是二元的。它们将世界作为统一体，而不像笛卡尔哲学传统那样，对主观和客观、人类和自然或者身体和思想进行明确划分。主体并不能像笛卡尔心灵模式所认为的那样，将自己从所处的环境或同类中分离出来以便去认识自我，因为主体本身就是我们想要了解的现实的一部分。如果将“笛卡尔的自我”作为描述音乐学习过程的出发点的话，那将无法揭示出非洲思想的思维方式，因此，也就无法揭示其制作和学习非洲音乐时的那种内在体验。”

日本音乐人类学家 Kawada Junzo 有一段对非洲音乐使用身体的特殊体验。他讲：

> 我住在西非的热带稀树草原时的一段虽简单却对我有着深远影响的经历。一个满月的夜晚，草原上一个没有电灯的村庄被月光照亮，仿佛下了霜一样。年轻的姑娘们在村里的一块空地上集中，五到十个人围成圈开始，并按照三比二的节奏唱着欢快的歌曲，拿村里的男孩们开玩笑。圈中相对面的两个女孩跳到圈中间，唱歌、跳舞、拍手，直到在中间碰面，然后她们向后转，臀部碰臀部，最后跳回到她们本来在圈中的位置。她们旁边的女孩同样跳到圈中然后臀部相碰。女孩们仿佛沉醉在月光中。她们通过在月光下沐浴，用舞动的肢体表达对月亮的崇敬。如果试想我们—作为一个截然相反的“用书面表达”的社会—在同一情境下会有何种表现。一个日本诗人会写到：“啊，皎洁的月亮……”来赞叹月亮的美。用语言将体会到的情感概念化，并用外界的物质符号——也就是文字保存。而非洲姑娘们的做法与此相反，她们使自己沉浸在身体的情感中，并用舞蹈去体验，用肢体的动作去激活这些情感。文字的记载

的形式缺乏时间性,而舞蹈形式则使人这个身体主体沉浸在时间中。在这里我们所体验到的是声音和肢体动作之间一种十分纯粹的流动,这是狭义上的“音乐”无法表达的。①

这里所体现的“时间”与梅洛-庞蒂的身体感知时间相似,“能够作为‘身体图式’的仍然是‘时间’,知觉综合是一种时间综合,但是,这里作为身体图式的时间已经不再是康德意义上的感性直观的先天形式,而是身体自身的综合所产生的‘效应’,我的身体把一个现在,一个过去和一个将来连在一起,我的身体从自身中产生时间……这里的‘空间’也同样不是外部感知的纯粹形式,而是根置于世界之中的‘处境的空间性’,或它揭示的就是‘我的身体在世界中’。”“身体综合的另一个本质性特征就是它构成了行动和不同感觉之间的统一性的‘意义的扭结’或‘内核’。在此意义上,身体不能与自然物体作比较,但能与艺术作品相比较。”②

我的中国经验链接: 中国古代音乐与身心不是二元论的,心情与身体是相互联系的,身体之间也不是分离的,如《诗经 诗序》讲:情动于中,而形之于言,言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故咏歌之,歌咏之不足,不知手之舞之足之蹈之也。东方如非洲,印度,阿拉伯等音乐的身体运用与西方迥异,明显体现在哲学心理学等差异方面。东方心灵与肉体是不可分的,音乐与身体的感觉是一个整体,口传心授的说法太简单,身体大脑记忆前提,这与中国传统文化从小读经、吟诗的信息储存,相当于电脑的信息输入,但它的输出则是灵活的,它会根据个人临场体验或语境的变化,通过思维和身体的感受而灵活或灵动处理。

2007年9月中,第三届世界民族音乐学会年会在南京召开,光临演出的五位印度萨朗基乐手的演出,其与西方音乐演出的根本差异给我留下了强烈地类似实验民族志的文化并置的反省感。一是演出时间,我们询问乐手他们的节目需要多少时间,他们的回答是你们需要多少时间?他们是即兴演奏的,时间是不确定的;二是打破距离感,当演出开始前,演奏者用手势向观众发起了邀请,让观众们走上舞台与演奏者围成圆圈坐下,此时,给我的第一个冲击就是,观众与演奏者距离感的消解,而西方音乐是“距离产生美”,这里变成了零距离;三是演奏者身体相互的交流,演奏时,他们的眼光是互相交流的,身体是带有互动性的,可以从他们身体的表现中感到音乐情绪的强弱变动;四是身体的姿态,他们都是席地而坐,对于这种身体姿态,它与印度瑜伽是极其相关的。

---

① 《JVC世界音乐与舞蹈录像集锦》(下册)(中文内部资料),“黑非洲的声音文化”,汤菲黎译,汤亚汀校,第21页。

② 莫伟民等:《二十世纪法国哲学》,人民出版社,2008,第181—182页。

2008年10月中，第31届世界戏剧节在南京举办。我们前去领略了南非鼓乐专场。每个人的座位上都放着一个鼓，于是，演出变成观众们与台上演奏者的合作表演或互动交流，台上的演奏者同时用身体的动作(如用手、腿部、头部、跳动等)来带动或指挥台下的节奏敲击，时快时慢，有时突然停下，有时突然慢下，而有些观众有时刹不住节奏，有时节奏与台上的动作形成误差，台上的指挥者常常以幽默的表情、动作给予评价或鼓励。这样，台下观众身体反应不是通常音乐会时的静坐聆听状，而是积极参与并与台上互动。

在对中国传统音乐的研究中以及在对东方音乐的认识中，身体一直是被忽略的。近现代以来，我们接受了西方记谱法形式、西方音乐形而上学本体和意识哲学认识音乐的方式，并以此为根据的民族音乐形态学的研究，我们忽略了音乐注入身体、铭刻在躯体之中的血肉文本，我们只是简单的认为传统音乐是“口传心授”，是缺乏实证科学的，是“落后的、原始的”传承方式，因此，也是被有知识的高等音乐院校废弃不用的传承方式。我们必须承认，口传心授是有较高记忆条件的。中国古代艺伎身体记忆则需三千小令，乐户则要求背诵四十大曲。这些都是无法用有无记谱法或科学记谱法来衡量的。中国音乐的身体、欧洲音乐的身体、印度音乐的身体、阿拉伯音乐的身体、非洲音乐的身体无不显示出其各民族文化及精神存在的本性。正如哲学家萨特所言：“身体不是附加在我的灵魂上的偶然的东西，相反，身体是我存在的一个永恒结构，是作为对世界的意识以及作为向我未来超越的筹划的我的意识之可能性的永久条件。自我或主体并不是意识的永恒结构。身体具有为我们的存在的本性。我的诞生、我的种族、我的阶级、我的民族、我的生理结构、我的个性、我的过去……”“所有这一切，作为我在我的在世中的存在之综合统一性中加以超越的东西，正是我的身体，作为世界生存的必要条件并且作为这个条件的偶然实现。”①

在东方的生活世界中，如非洲、印度、阿拉伯、南美、中国等音乐演出的空间，相对而言更多是室外。特别是节日或一些仪式，如中国各民族的节日歌舞或仪式歌舞。

我的中国经验的链接：自2000年起，我几乎每年都有机会赴新疆。“每当我驰骋在这片广袤的地域上，西部广漠无际的感受与东部大都市拥挤的感受真是天壤之别。我的体味是，新疆民族音乐的歌舞是在旷野舞天舞地，与天地相呼吸，共节奏，心旷神怡，借用人类学家康奈尔的话讲，那是一种“体化实践。而东部都市建筑与街道栉比的状况，就像室内管弦乐队那种密集音响，是音乐厅的‘听觉艺术’。这两者并列似乎带有一点‘双重乐感’的意味。”音乐是一种

① 莫伟民等：《二十世纪法国哲学》，人民出版社，2008，第123页。

社会族群交流与空间的聚合形式,东方音乐的体化实践对于长期以听觉训练为基础的音乐教育至少有几点可取之处。"第一,歌舞的体化行为的习得,必须同他人身体互动,在人与人互动中习得声音、概念、行为;第二,在音乐习得中,用体势的动作(包括头、臂、肩、腰、腿等等)与节奏及情感(如表情、眼、手等身体动作的婉转、细腻、粗犷、快慢、力量)等结合的整体性表达,形成社会性生物的仪式聚合与交流;第三,这种歌舞习得是在一种日常生活场面,即在某种社会场景或语境中进行,这种歌舞形式的意义就存在某种音乐行为前的领会,在非盲目、有意义的、友善的引导及互动中,学习更容易自主获得。听觉艺术发展了一套完美的听觉训练系统,但也有欠缺,如:听带有一种被动的接受方式,听也是反复强化或同化和刺激反应的训练,它是对身体器官局部的训练,不是整体的;再则,它是统一按课堂或车间的程序操作,与具体生存语境的意义相脱离,它也显示出工业技术训练工具化的理性作用。"①

沈知白先生曾经讲过:"中国音乐像打太极拳,西洋音乐像做广播操",其生动、深刻地表达了两种音乐身体空间感受形式的文化哲学内涵。

四、后现代性视野下的音乐身体与空间文化及其意义

当今,我们面临的不仅是世界的变化,更重要的是我们界定世界,认识世界,评价世界方式的改变,音乐也同样面临这一重大境遇。

长期以来西方哲学将人的身体分为两部分:意识与身体,而意识总是人的决定性要素,身体只不过是意识和精神的附庸。在19世纪人类精神唤起身体的觉醒。首先,尼采站在权利意志的高度对统治人类数千年的理性,教育,科学和文化进行了激烈地抨击。尼采认为,信仰实在的、强健的身体比信仰虚幻的精神更有根本意义。因为身体才真正是每个人存在的标志和表征个性差异之所在,才真正代表生命的趋向和人类的未来。人与人之间的差异不再从思想,意识,精神的角度做出测定,人的根本性差异铭写在身体上。

20世纪70年代,德勒兹在人的界定中,也用身体取代理性,他认为身体就是力与力之间的冲突及关系,对于人生具有决定意义。

罗兰·巴特则指出,语言文字中埋藏的并不是词语的意义,而是身体的快感,阅读不只是一种精神的交流或索取知识的活动,更是一种身体行为和游戏。

福科也以立足身体,以根除理论思想或意识形态在人类历史中的主宰地位,拒绝主体假设,他认为整个人类历史的悲喜剧都是围绕身体进行的谋划和展开的

① 管建华:《双重乐感的理论与实践》"序二",新疆人民出版社,2009。

角逐。

生态后现代主义者斯普瑞特奈克认为,现代性的主要罪证是对肉体、自然、地方的伤害。现代生活是建立在丑化肉体、限制自然、分割地方基础之上的。肉体被看作生物机器,自然被看作完全外在的东西、地方被看作是未开化的先民。而生态后现代主义认为,“肉体”应理解为灵与肉的统一,“自然”与肉体是不可分割的物质条件,“地方”是生物区—社团和个人展开的物质场所。有根的、生态的、精神的后现代应该反对现代意识形态从肉体、自然和大地的逃离。现代性所设立的人与自然、自我与他人之间的二元对立,将人类设定在一个处在自然之顶的玻璃瓶子中,坚持人与自然之间的激进对立。真正的后现代主义应该拒斥这种对立,应该打开玻璃瓶重新将人类与更大的氛围——地球、宇宙、神圣的整体联系起来。所有的存在不仅在结构上是通过宇宙联系之链而联系在一起的而且所有的存在内在地是由与他人的关系构成的。人不是世间惟一的主体,自然也是主体,自然是自我扩展了的边界,宇宙是我们的场,我们的根据,我们的存在。我们所有的努力都是地球共同的衍生物。①

从后现代哲学视野来看,目前西方流行的达尔克劳兹、奥尔夫等音乐教学法的体态律动,音乐与视觉艺术、戏剧舞蹈的结合;美国国家综合艺术教育标准(音乐、视觉艺术、戏剧、舞蹈)的出台,以及音乐教育实践哲学的兴起,意味着对音乐“身体地位”的突出,以及对音乐身体社会性经验或的重视。如后工业社会中,音乐厅空间的身体行为状态与专业音乐创作形而上学本体发展出现停滞,而流行音乐、摇滚音乐以及福音音乐的身体等流行文化音乐身体主体位置的凸现,包括听众或观众身体形体的激跃。但是,这些变化不能完全代表东方音乐身体运动的本质,这种东方音乐身体运动的文化价值和意义还需要我们在人类所处的后现代境遇当中重新认识和挖掘。

中国古代的乐教是包含诗舞乐的,它不仅具有教化的功能,也具有强身健体的作用。《吕氏春秋·仲夏·古乐》指出:“乐之所以来者尚也,必不可废……昔者朱襄氏之治天下也……作为五弦瑟,以来阴气……昔唐氏之始,阴多滞伏而湛积,水道变塞,不行其厚,民气郁辨而滞著,筋骨瑟缩不达,故作为舞以宣导之。”这段话大致意思:乐舞产生很早,大致在上古时代,气候干燥炎热,作五弦瑟招来阴气,使空气凉爽,到了唐尧时代,由于到处积水,气候潮湿,许多人患关节炎,为了治病强身,所以产生了歌舞。

我的中国经验链接:2000 年 8 月中,在新疆库车县观看了维族群众麦西乃普的舞蹈,有一位十岁左右的小姑娘跳得特别好,给我们留下了很深的印

① 王治河主编:《后现代主义辞典》,中央编译出版社,2004,第 551—553 页。

象。但最使人难以忘怀的是从小到大不同年龄段的麦西乃普表演，最后，当70—80岁年龄段的老人迈着稳健的舞步跳起来时，他们健康的精神气质完全打动了在场的观众。这也是引起我后来一直思考的一个问题。如果这种音乐舞蹈能给人们生命带来健康和永久的活力，为什么我们非要把培养欣赏音乐的“优秀的耳朵”成为我们音乐教育的惟一目标呢？我们为什么要把音乐与舞蹈的身体训练分开呢？为什么我们不能注重音乐与强健的身体的关系呢？近年来，为加强我国中小学学生体质健康，中共中央国务院《关于深化教育改革，全面推进素质教育的决定》(中发1999[9]号)明确要求：“健康体魄是青少年为祖国和人民服务的基本前提，是中华民族旺盛生命力的体现。学校教育要树立健康第一的指导思想，切实加强体育工作，使学生掌握基本的运动技能，养成坚持锻炼身体的良好习惯。”由教育部体育卫生与艺术教育司、中国教育学会体育专业委员会主办，辽宁省教育厅、鞍山市人民政府承办的全国“落实中小学生每天一小时体育活动”现场研讨会，于2005年10月10日-12日在辽宁省鞍山市召开。来自全国30个省、市、自治区的208名会议正式代表和258名会议列席代表参加了会议。为深入贯彻落实党中央、国务院关于加强体育工作的有关精神，北京市教育委员会和北京市人民政府教育督导室于2006年3月和6月，先后制定下发了《关于加强中小学体育工作确保学生每天一小时体育活动的通知》和《关于对加强中小学体育工作确保学生每天一小时体育活动情况进行专项督导检查的通知》。

在后现代全球化资本主义控制的社会中，”规训被杂交化了，它生产出来的是杂交主体性。从超验性规训到内在规训，从封闭性规训到开放性规训，从压制性规训到对差异的控制，是资本流动，全球化趋势，世界市场的形成，信息化生产和资本全球化的构造过程，是各种地方的资本向全球空间转化的过程，是现代性向后现代性的转化过程。”[①]音乐也亦然，这其中也包含各种音乐的杂交，以及世界音响和音像市场和全球音乐产品的流通，还有音乐教育的国际化发展，如国际音乐教育学会的对音乐教育的主张，控制与操作。在音乐方面的突出变化是多元文化音乐的教育，杂交，融合，冲突以及对东西方音乐文化差异的重新认识和控制。

建设性的后现代性为我们提供了一种新的维度，它赞同差异性和多样性，以及文化平等。

我的中国经验链接：在2009年11月4日的音乐人类学讲座中杨燕迪教授谈到了西方音乐书写是现代性的重要特征。正好我所讲的是后现代性特

① 汪民安：《身体、空间与后现代性》，江苏人民出版社，2007，第296—297页。

征。在他讲座后的互动交流时，我提到：中国的音乐学院中，歌剧可以在音乐学院设立，为何戏曲却不能在音乐学院设立。是否因为音乐学院更强调的是“纯听觉艺术”，而戏曲则不合符这种标准，如果是我们中国自己的音乐学院应该怎样办？杨教授回答得很巧妙，他讲：音乐学院是由西方移入中国的，如果说我们中国自己的音乐学院怎样办，这是一个深刻的问题，这是中国音乐学院应该考虑的问题。

当今，中国音乐教育还处于后殖民时期，我们如何界定我们的音乐以及音乐的身体与空间文化，如何用我们的中国经验与西方音乐对话，这在当代世界音乐文化发展的意义上，在文化思想及文化战略上，在扭转以西方音乐一元价值观领引中国音乐教育发展历史的关键时期，是对我们中国音乐的一种巨大挑战。如果我们不想永远处于一种音乐学术发展的失语状态，如果我们想要取得音乐文化既相对独立，在接受外来音乐文化上又持开放态度，与世界多元音乐文化并存，我们就必须站在我们文化的历史经验，或者更具体地说我们音乐身体的历史经验与西方音乐平等对话，我们才会找到一种起点或说话的支撑点。为此，我们必须走出古典音乐民族志的写作，开始转向音乐实验民族志或后现代音乐人类学的写作与思考。

（原载《音乐艺术》，2010年第1期）

人事·事情·情感·感孕

——对话当代中国音乐文化当事人的叙事与修辞

韩锺恩

文化当事人是书写文化的惟一主体,也是书写文化的主要对象。

由此,书写音乐文化离不开音乐文化当事人。

2009.2.19,我报请上海高校音乐人类学E-研究院关于第二工作节点专著写作计划,拟以记忆历史的方式辑录自1988年至2004年我在北京主持《中国音乐年鉴》编辑期间,通过与中国音乐界高端人士的诸多对话,叙事中国音乐学学科历史,初步命题:《田野诗学——对话当代中国音乐文化当事人并及书写经验》,并在对田野诗学的案头作业进行叙事的基础上,进一步讨论其作为行动策略的理论意义。

计划得到首席研究员洛秦教授肯定,进一步又建议对田野诗学的修辞做一点修改,以更加合乎对话对象的方式加以概括。我在接受洛的建议后,遂将命题作如是修改:

《档案诗学—对话当代中国音乐文化当事人并及叙事与修辞》①。

---

① 案,初步设想以我亲历至少旁观的采访与对话为主要内容,涉及如下内容:1.《中国音乐年鉴》行动策略,2.立足历史与逻辑的学术策略—于润洋理论研究与教学实践,3.执着追求中的自负—金湘音乐创作理念与拒绝批评,4.以燃犀立境托命学术—黄翔鹏蓄须自燃,5.畅想改革—陈燮阳印象,6.彻夜胡侃话音乐—初出茅庐的刘欢,7.及两端求其中—悲壮李西安,8.百科全书页页新—钱仁康娓娓道来,9.矜持叩帅坦荡亮剑—直面吕骥,10.零距离的隔岸遥望—许常惠在北京,11.在经济大潮拍击下的曲折冒险—试探叶华明与徐世典,12.一个未了的研究情结—旁观王西麟与杨立青采访,13.之所以傲慢与偏见—刘靖之穿梭中国境内外,14.情系新源里—乔建中人缘始末,15.你知道吗?一个知识分子的叙事与追问—贺绿汀精神写照,16.生命至上方能无中生有—哭Daylee,安魂中国梦,17.别一种狂欢:九七之前的最后一个圣诞节—香港访问并陈永华采访,18.东拉西扯语无伦次—当我也面对记者采访的时候,19.档案诗学:别一种书写方式与历史修辞。再案,之后,我又对写作计划做了一些调整,一方面可能会扩充范围,增加一些并非我直接采访和对话的人物,另一方面可能会对相关人物按不同话题进行一些类别处理,以凸显当代中国音乐历史的基本状况。

本文预先发表，意在提前展示我部分研究意图与写作策略，尤其是以人事、事情、情感、感孕八字修辞进行命题，除了有文辞头尾顶真的语言形式意味之外，最主要的问题是由此展现一条彼此相关逐层递进的逻辑环链和历史层积。

道理十分简单，由人及事，由事及情，因情而感，因感而孕。这里面，人与事、事与情比较容易理解，情与感的关系，作为当事人的我，理所当然可以通过记忆复现，惟有感与孕，则是需要有所解释的一个修辞，主要理念是，改革开放30余年来，正是通过这些当代音乐文化当事人的辛勤作业，中国音乐学学科有了长足的进步，又正是通过这样的由感而孕，学科的科脉不断在延续，学科的学谱不断在修订。

是为序。以下，依此八字修辞分折并关联若干当事人逐一叙事修辞。

一、人事——吕骥贺绿汀：世纪握手划出一个时代

无疑，任何一种文化都离不开处于现实活动或者进行具体作业的行为载体，因此，任何文化都必然关涉其各自的文化当事人。于是，文化当事人自身结构的完善与否，又在很大程度上决定了文化的历史选择与逻辑取向。一定程度上说，这是音乐文化研究乃至音乐人类学的一条基本原理。

问题是如何在书写过程中克服因人易事或者因事易人的弊端，真正实现人事相通，进而互动制衡。这里，我想说说分别在1989和1994对吕骥与贺绿汀的采访。[①]由于吕贺两老的特殊身份和显赫地位，编辑部对他们的采访十分重视，我拟订采访提纲之后，与时任《中国音乐年鉴》主编的田青和时任中国艺术研究院音乐研究所所长的乔建中多次商量，并预设了对话策略。对吕老的采访基调设定为中国音乐界的若干问题，对贺老的采访基调设定为知识分子的现实处境与历史使命。

1989.1.7下午，我顶着凛冽的寒风在北京朝阳门内吕骥寓所拜访他，在一间陈设简朴的客厅内，80高龄的吕老笑眯眯地接待了我这个后生，对我的提问逐一谈了他的看法。不知何故，那年刚刚开始，我就产生了一种莫名的不祥预感，甚至曾经和我的同事说：我感觉今年要出大事。果然，那年春夏之交在北京发生了震惊世界的政治风波。现在回想起来，吕老真有先见之明，比如，在谈到改革开放10年带来的自由时，他说：这确实是好事，各人都可以比较充分地按照自己的想法去做，但同时也不可否认，在一定程度上可能会产生新的矛盾，譬如大家都各行其是，一

① 详见《中国音乐年鉴》编辑部记者：《独白·对话·一起说：关于中国音乐界的若干问题—中国音乐家协会名誉主席吕骥先生采访报告》，载《中国音乐年鉴》1989卷，总第3卷，文化艺术出版社，1989，第342—351页；《中国音乐年鉴》编辑部记者：《你知道吗？一个知识分子的叙事与追问……—中国音乐家协会名誉主席、上海音乐学院名誉院长贺绿汀教授采访纪实及其印象与联想》，载《中国音乐年鉴》1994卷，总第8卷，山东友谊出版社，1995，第531—550页。

旦与国家和社会的性质发生冲突的话,也许就会出现某种失误。[①]13 年之后,2002.1.22 上午,当我在北京八宝山送别吕老的仪式上,看着他安详长睡的样子,不禁活现他坚毅沉着的风度:一种兼有艺术敏感的政治成熟。

1994.2.17、24 上午,我两度忍着潮湿的阴冷在上海泰安路贺绿汀寓所拜访他,在一间书报图谱杂陈的书房内,91 高龄的贺老亲切地接待了我这个上音的毕业生,并滔滔不绝地说起来,看着他如此投入的神情,听着他那么动情的述说,谁也不忍心去打断他。不知何故,听贺老说事,总会从他对音乐乃至艺术的激情中感受到一种知识分子的人格魅力。现在回想起来,他那种无私无畏、入木三分的批判精神依然历历在目,比如,在谈到封建意识形态根基小农经济思想的时候,他说:小农经济思想一旦套上了封建的政治外装以后,就会因某种权利的局限而容不得他人的思想,尤其最不可容忍的就是扮演思想者角色的知识分子。[②]5 年之后,1999 春节我回上海过年期间,去上海华东医院探望贺老,相约等他出院后再去见他,不料竟成永别。每当想起他睡在病床上挥手与我道别的样子,不免浮现他气宇轩昂的风采:一种兼有政治操守的艺术秉性。

之所以,吕贺这两位历经沧桑的历史老人,把中国音乐的一个世纪垄断,就因为他们在当代中国音乐文化建设的历程中,是最具影响力的两个文化当事人。在当代中国音乐历史上,由于两老所处的特殊地位,自 1949 年以来,他们基本上是轮换左右着(主要在思想导向上)中国音乐的发展取向,以至于道路,由此,当代中国音乐的任何发展,都或多或少、或正或负地带有吕贺印迹。从而,在当代中国音乐思想建设方面,生成出一种堪称奇观的,特殊的吕贺现象。甚至,几乎可以以两位老人作为结构依据,去撰写一部 20 世纪的中国音乐史。

至于他们之间的矛盾和冲突,究竟是什么?有说代表了不同的政治倾向:左右关系,有说代表了不同的生长背景:鲁艺派与学院派关系,有说代表了不同的文化象征:中西关系,有说代表了不同的历史遗存:救亡与启蒙关系,甚至,还有一种挖苦的说道:猫鼠同乐,等等等等还可以摆出许多许多。

祛除偏见,仅仅关注事实本身:两者各自的创作理论活动,两者各自的历史取向及其中国近现代音乐史中的若干重大问题,两者屡次争论及其当代中国音乐批评导向,两者的共识及其当代中国音乐出路,等等,便可从其历史选择以及相应文化当事人遗传繁衍的若干子集中看到,这实在是一种传统的本位文化对直接文化

① 《中国音乐年鉴》编辑部记者:《独白·对话·一起说:关于中国音乐界的若干问题—中国音乐家协会名誉主席吕骥先生采访报告》,载《中国音乐年鉴》1989 卷,总第 3 卷,文化艺术出版社,1989,第 345 页。

② 《中国音乐年鉴》编辑部记者:《你知道吗? 一个知识分子的叙事与追问……—中国音乐家协会名誉主席、上海音乐学院名誉院长贺绿汀教授采访纪实及其印象与联想》,载《中国音乐年鉴》1994 卷,总第 8 卷,山东友谊出版社,1995,第 540 页。

当事人的绝然规定所致。或者说,是他们在具体的文化作业过程中,逐渐形成的传统惯性所生成的一种超稳定结构,在参与本位文化之外的大文化循环的过程中,所必然产生的历史冲突。

也许,这就是中国特色的人文生态,一种神奇的依托,谁也离不开谁,谁也吃不掉谁,足以体现中国历史进程的人文机制,是何等的有趣微妙,就像油门和刹车一样,耦合相间,互动制衡。历史的矛盾如此集中地覆盖并倾泻于两个人的身上,与其说是一种误会或者不幸,还不如说是情有独锺……

果然,在贺老西行前的一个夜晚,我梦见吕贺二老见面了,我说那你们握握手吧,于是,在我的愿景中,世纪握手实现了,我不知道,当代中国音乐历史是否应该就此划出一个时代?

二、事情——黄翔鹏:托命学术蓄须自燃

事情本身是一个独立的单位叙辞,可替换者事项也,但这个情字用得好,一下子把一个中性辞位加以偏离,简单说,做事是有情的。一定程度上说,当今人才衡量在智商之后再讲究情商,也许不无道理。进一步,如果再把其中的事与情分开,则分明可见,两者的离合会产生完全不同的效果,实用者往往情事分离,至少可以无情地行事,而纯粹者则常常合一,不仅深情甚至忘情作业,我所见过的黄翔鹏可以说就是这样一个学术至上的事情合一的见证。

初识黄先生是在1986年末,那年12月,中国艺术研究院音乐研究所举办了第一期音乐理论读书研讨会,[①]开幕那天,我坐在他身边,一个瘦瘦的但炯炯眼神中时时透出智慧之光的老人,虽然当时他还不到60岁,他的一句话让我一直记忆,他说,非常羡慕你们有这么几天时间静下来读读书,那个时候我对此体会不深,回首

---

① 案,该活动由该所音乐理论研究室和《中国音乐学》编辑部共同主办,来自全国各地的代表20余人与会。会议主题:音乐美学的哲学基础,并以反映论和主体论问题为重点;会议宗旨:根据当代文艺思潮的发展和音乐艺术实践向理论提出的呼唤,认真选读一些马克思主义经典作家的著作以及近年来正在哲学、美学和文学理论界展开热烈争鸣的有代表性的文章,结合音乐实践中提出的一些重大问题,进行认真的学习、思考与切磋,以期活跃研究空气,逐步提高自身的学术素质,改变我国音乐美学界长期落后于现实、落后于当代思潮的状况,促使音乐美学在健康发展的道路上,真正能以自己独有的风格,对音乐实践发生应有影响,事后,在《中国音乐学》1987年第2期发表16篇笔谈时,以关于音乐美学哲学基础、对象、方法的讨论的总标题命名。再案,1987年夏天,我自上海音乐学院音乐学系本科分配至中国艺术研究院音乐研究所之后了解到,这一活动是黄翔鹏先生1985年就任所长时倡导以资料建设为中心与开门办所两大方针具体落实开门办所方针的一个举措。自此之后,该所即形成了一个传统,基本上每年由其下属其余四个研究室以及资料室与《中国音乐学》编辑部合作,选择一个主题,共同主办一期音乐学读书研讨会,并发表类似笔谈若干篇。自此之后,相继举办的读书研讨会,分别有:音乐史学,传统音乐研究,外国音乐研究,音乐翻译,音乐资料,整整经过一轮一直延续到20世纪90年代上半止。应该说,虽然影响相对有限,但对推进音乐学学科建设是起到了十分重要作用。

现在每天看不了一页书的我,很有感悟性的感慨。

1987年夏天,我在上海音乐学院读完本科五年之后即去北京中国艺术研究院音乐研究所工作。结果,反而见黄先生的机会很少,身为所长的他,一般不在所里行政日常事务,基本上就是深居家中潜心学术。当然,我和他从事的学科专业不同,是也难得有机会向他当面请教。但他的一篇发表在亚太地区传统音乐研讨会上的文章:《论中国古代音乐的传承关系——音乐史论之一》引起了我的强烈兴趣,按我当时的理解,一个搞古代音乐史的人怎么能以如此的激情来表达自己的看法:历史上的“今乐”,事实上是古乐生命的延续,它在传承过程中分别以原始面目、渐变的面目、发展了的面目流传至今。好像长江大河,从金沙江流到吴淞口,其中总有来自源头的活水。在变迁中总能保持着本身形态的稳定性。那么,她是一个虽然善变却永远不朽的仙女吗?①

对此,我在1998卷《中国音乐年鉴》音乐美学研究综述中特意就研究者本身的主体表达问题作如是评价:黄文以“身入古墓,心在人间”的态度和生动的比喻活化了对传统文化的理解。②果不其然,当我在1988年2月3日上午对黄先生进行采访提及该文习惯问题时,他告诉我说:有感于河流现象,进行音乐史的研究也应从现在返回过去研究,用他自己的话说,就是探流溯源。③

探流溯源,显然是做学问的方法,那么,何谓学问?有人说,就是学着问,于是,学问做大了,自然就变成了提问。黄先生一生劳作,不停地解析,简直有了惯性,并在永无完工之日的承诺当中……可最后的一个绝笔,竟然还是一百个疑问。④很可能,黄先生就是这样带着满腹的疑虑走的,在他身后,却着着实实地刻下了一道旷世之纹,一头系着远古,一头系着尖端。也许,这就是一种宿命。之所以不安分,乃问题所在。想多了,就要问。问多了,又要想。就此循环,周而复始。其实,人类就是如此劳作,于是,才有所谓永无完工之日。之所以他自称“疑史翔鹏”,也许,就在于:系古今,辨名实,重实践。

这百问,提问何其厚,答之却薄。是黄公无奈,还是有意留给后人。先生似乎又扔下一个悬案。众多猜疑,私下嘀咕,书斋查寻,案头求析,本身就成了一个大景观。我尽管不是先生的学业弟子,并且,在专业上也无缘以求,但不知为何,我喜欢

① 载中国艺术研 究院音乐研究所编:《黄翔鹏文存》上卷,山东文艺出版社,2007,第94页。

② 参见韩锺恩:《音乐美学研究》中的有关叙事,载《中国音乐年鉴》1988卷,总第2卷,文化艺术出版社,1989,第118页。

③ 参见韩锺恩(署名:《中国音乐年鉴》编辑部记者):《传统音乐的流变与我们对它的理解—与中国艺术研究院音乐研究所黄翔鹏研究员的对话录》中的有关叙事,载《中国音乐年鉴》1988卷,总第2卷,文化艺术出版社,1989,第292—293页。

④ 案,即指《乐问—中国传统音乐历代疑案百题》,原载《音乐研究》1997年第3、4期,1998年第1期,后收入中国艺术研 究院音乐研究所编:《黄翔鹏文存》下卷,山东文艺出版社,2007,第645—739页。

看他，一个蓄着长须的长辈，他的眼睛永远在说话……

有人说，先生蓄须，还有明志之举。可他自己说，只要学问没有做完，就不剃。也许，他本身就是一个问题。而问题本身又成就了一种魅力。然而，提问不仅足以标示提问者之视界，而且，这一动作或者行为本身，又包含无穷的意义在。之所以魅力？一种真正的智慧。由此，想到这样一种可能：世上问题无数，是否有这样一种提问，根本无需作答，而提问本身，就足以成就一个完整的读本。屈原走了，后人觉得他走得那样的遗憾，一堆天问，至今无人作答，反倒成了别一种读本。黄翔鹏走了，旁人也感到他走得过于委屈，乐问一百，是否还会有人回应？是否将始终存放那里？只是，他来不及回答。或者，他根本没想到要回答，倒反而把可写下的历史继续敞开：无论开端，还是古今，之所以有续……

真是文如其人，黄翔鹏的见证告诉我们，中国传统文人犀利俊俏、汪洋恣肆的文风，在中断或者被埋没之后，依然可能重新焕发出新的光彩，见木见林，及物及心，严谨地管锥这苍茫天地，自由地散步在人之尊严的洋溢之中，人与事不仅在感性的碰撞中实现对应，也应该在理性的观照中谋求同情。尽管他在相对固定的书斋作业中发出的感慨是高处不胜寒，并且以燃犀[①]立境，但最终还是难以逃脱托命学术的宿命：蓄须自燃。

为寄托我的思念与崇敬，与上述提及静态的档案诗学相对应，我以动态的方式命名河流诗学，这里的河流之典显然来自黄先生对传统的一个喻示：传统是一条河流[②]，当然，这个具喻示性表述的元典，据说来自黑格尔。然而，黄先生却一直以此看待传统的意义，甚至在他赠我的一本书的扉页上也以这样的题写（韩锺恩小弟：谨以前一个时代联系于未来，并乞指正，黄翔鹏，庚午元月）表达着一种前后接续的愿望。一晃眼，黄先生驾鹤西行已经10年有余，扪心自问，我们自己在传统这条河流中究竟涉足多深？留下了多少可资识别辨认的踪迹？又有多少继往开来？好在河流诗学全然记载。

三、情感——吴丽晖：生命至上方能无中生有

和事与情的拆分一样，因情而感同样应该是文化书写的本体，下面将要叙述的故事，正是书写因情而感所给出的情感。

吴丽晖（Daylee Wu）是一个台湾作曲家，旅居日本学习、创作，曾经于1993年12月27日在北京音乐厅举行个人作品音乐会。音乐会后，我应约和她就音乐操作、文化观念等问题进行过一次较长时间的交流和探讨。

① 案，燃犀之典来自辛弃疾：《水龙吟》：待燃犀下看，凭栏却怕：风雷怒，鱼龙惨！

② 案，这是黄先生曾经出版过的一本文集的书名，人民音乐出版社，1990。

可就在《中国音乐年鉴》1994 卷即将发表其北京音乐会有关材料的时候，突然从东京传来噩耗，吴小姐于 1994 年 4 月 3 日在东京突然病故，据说，事后人们才发现她独自一人离去，不过是带着耳机听着音乐走的。难道真是应验了她对自己作品《中国之梦》的诠释：……得走了，得放下一切上路了……

时间仿佛倒拨了回去，1994 年 1 月，在我和她交流探讨有关问题之后，先后撰写了题为《充分表情下的古老叙事……》[①]的乐评文章和题为《生命至上方能无中生有》[②]的通信对话，1 月底，她从东京打来长途电话，除了表示高兴和感谢之外，说不日将再次来北京举办第二场音乐会，并希望借此再续前次交流探讨的未尽话题。不巧的是，当时我正好准备动身去上海探视父母，想日后总有机会，不料，这次失约竟成永别……

吴小姐长期在中国大陆本土之外的地方生活，从举止谈吐看，主要是接受外来文化的熏陶，但仔细观察，却发现在她的生命根系上充满着对中国传统文化的挚爱之情，与我这个在中国大陆本土生活了几十年的人相比，真是有过之而无不及。我被她对中国文化的这份情深深感动，这里辑录一封当年(1994.1.4)的通信[③]：

听了你的作品，我的第一感觉就是在充分的表情底下有着古老的叙事。作为一个职业作曲家，要想真正做到一张白纸、无牵无挂，是十分不易的。然而，我却在你的作品中感染到了一种童贞般的单纯与一种灼热的情感。用你的话来说，这就是一种感情为上、民族为上、人性为上的人本原在。可信的是，无论是你的音乐作品发言，还是你的思想见解表露，果然烙有此深刻的痕迹。因此，用我的话来说，就是你的作品力图解开政治情结、力图摆脱职业规范、力图撕去文化包装，以生命为则来谋求旁人的同情。游戏需要规则，人生亦然。然而，不同的是人生往往带有是非价值判断，而游戏却只是一种无利害冲突的自在行为，并不为一时的人为独断专行所左右。因此，无论是大到宏观群体生命的一切，还是小至微观个体生命的一瞬间，唯审美理应成为当代人所求、所慕之是。就此而言，我想你之所以如此崇尚老庄的无为自然，司马迁的大礼必简、大乐必易，禅宗的澹泊明志、宁静致远，也许天机就在于此，可遗憾也可幸的是，你竟然把它捅破了以后又泄露了！自古至今，中国文人历来把道—器一分为二。然，实质上两者乃同一不二也。于是，古人所云：易有三义，一为不易，二为简易，三为变易，似应成为今人作业之鉴：生命不易，并型

---

① 载《台声》1994 年第 3 期，总第 113 期，台声杂志社，1994，第 42 页。案，发表时由该刊编辑改题为：《吴丽晖音乐作品发表会观后》。

② 案，该通信对话在吴丽晖去世后，收入《中国音乐年鉴》1994 卷，总第 8 卷，山东友谊出版社，1995，第 587—588 页。

③ 参见韩锺恩：《生命至上方能无中生有—台湾青年作曲家吴丽晖'93 北京作品发表会后与之通函对话》，载《中国音乐年鉴》1994 卷，总第 8 卷，山东友谊出版社，1995，第 587—588 页。

态简易，方能获得意义变易。是为易之道也。因此，我尤其欣赏你一张白纸、无中生有的说道。如果说长期以来，一般舆论总以为作曲家的观念情感只是音响的一种载体，那么，如今应反其道而言之，音响才是人的观念情感的一部分非常有限的载体。于是，一张白纸可以画出最新最美的图画，因为生命的无穷动才是人间万物的原创造。进而，超越艺术限定（音乐语言规范），超越社会历史限定（职业分工规划），超越人文化限定（族类区域规则），才是生命进入创造状态的必要充分前提。古训文化，文即纹也。那么，当我们极度纹身外之物时，也必然会在自己的身上纹下历史的印记。有人说，文化就是衣冠了的禽兽。这话似乎很粗野，但有一定的道理。而我的表述则相对人文化一些，所谓文化乃是以自然为本之人倒反成为以非自然为相之人。因为在很久很久以前的一个星期六，上帝预想要有一样东西来替他管理凡俗世间上的一切事务，于是就照着自己的样子造了人。所不同的是，他并没有取下自己的肋骨造人，而是用尘土造人。就这样，当上帝把人与自然分开的时候就把自然的印记留给了人，而人在与自然分离的同时也与自然结下了不解之缘。由此我进一步想到，也许人类对生命尊严的承诺才是当代人类文化的惟一出路。末了，请允许我以生命至上方能无中生有作为结语。

也许，今天再读这封因情而感的信件，几乎不再有还原记忆的可能，然而，书写本身所包含的情感却已然成为一种存在。就像我在给吴丽晖的祭文《哭 Daylee，安魂中国梦》[①]中所说：你走得如此匆忙，似乎音乐会的余音还在弥漫……你走得又那么静悄悄，竟然连一个亲人都没有为你送行……不过，走得突然也罢，你超脱了，在进行了有血有肉、有情有志的充分表情之后，是需要回到彼岸去继续古老的叙事。况且，在你内心深处仿佛真的预设了一种天赋的文化宿命感——作为一个有根有系、有灵有悟的人，你不是早已在自己的音乐中暗示了末日的葬礼……于是，你走得很明白，就这么匆忙，就这样静悄悄……哭 Daylee，你曾说你的音乐一旦发表就与己无关而属于听众全体，因此它不会成为绝响……安魂中国梦，也许你困了，那就在自己的梦里安妥你疲惫的灵魂吧！

四、感孕——于润洋：代有脉传学统不断

最初想到感孕这个叙辞，是来自《圣经》记载玛利亚从圣灵感孕。

如上所说，正是通过由感而孕，学科的科脉不断在延续，学科的学谱不断在修订。毫无疑问，无论是续科脉还是修学谱，都需要一种学统的依托，如同《圣经》叙事耶稣基督家谱，学科的发展同样离不开代有脉传的学统。

这里，以我多年从事的音乐美学学科为例。现代学科形态的音乐美学，在中国

---

① 载《中国音乐年鉴》1994卷，总第8卷，山东友谊出版社，1995，第583—584页。

的历史进程可以以1920年萧友梅博士在北京大学音乐研究会1920年6月30日编辑出版《音乐杂志》第1卷第4号发表《乐学研究法》作为始端，1978年改革开放30年以来，中国的音乐美学学科得到了历史性的突破，其中的一个重要因素，无疑通过研究生教学推动。中央音乐学院是中国最先建立音乐美学硕士、博士学位点的高校，于润洋教授又是最先招收音乐美学方向硕士、博士研究生的导师。①

1992年，于润洋教授开始在中央音乐学院招收音乐美学方向博士研究生，②先后有：王次炤（在读，现任中央音乐学院院长，教授，博士研究生导师，中国音乐家协会副主席兼理论委员会主任），邢维凯（学位论文：《西方音乐思想史中的情感论美学》于1996.3.22在北京中央音乐学院通过答辩，现任中央音乐学院附中校长，教授，博士研究生导师），宋瑾（学位论文：《西方后现代主义文化逻辑中的音乐现象考察》于1999.6.21在北京中央音乐学院通过答辩，现任中央音乐学院音乐学研究所副所长，教授，博士研究生导师，中国音乐美学学会副会长兼秘书长），韩锺恩（学位论文：《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》于2003.8.13在北京中央音乐学院通过答辩，现任上海音乐学院音乐学系系主任，教授，博士研究生导师，中国音乐美学学会会长），何宽钊（学位论文：《哲学—美学视野中的西方和声演进》于2007.6.8在北京中央音乐学院通过答辩，现任中央音乐学院音乐学系音乐美学教研室主任，讲师）。

在此之后（不完全统计）——

王次炤——先后招收音乐美学方向博士研究生有（硕士研究生略）：柯扬（学位论文：《有限的相对主义——论音乐的价值及其客观性》于2007.6.8在北京中央音乐学院通过答辩，现任音乐学系系主任助理，讲师），高拂晓（学位论文：《期待与风格——迈尔音乐美学思想研究》于2007.6.8在北京中央音乐学院通过答辩，现任《中央音乐学院学报》编辑，讲师），李晓冬（学位论文：《感性智慧的思辨历程——西方音乐思想中的形式理论》于2007.6.8在北京中央音乐学院通过答辩，现在中央音乐学院音乐学系从事教学工作，讲师）。

邢维凯——先后招收音乐美学方向博士研究生有（硕士研究生略）：王维（在读），喻宇（在读）。

宋瑾——目前尚未在读博士研究生。

韩锺恩——先后招收音乐美学方向博士研究生有（硕士研究生略）：吴佳（学位论文：《感性声音结构并审美判断形成的感性契机研究》于2008.6.17在上海音乐学院通过答辩，现在上海同济大学研究生院从事管理工作），徐昭宇（学位论文：《演奏型

---

① 案，于润洋教授在中央音乐学院除了招收音乐美学方向硕士、博士研究生外，还招收西方音乐史方向硕士、博士研究生，据不完全统计，先后有刘经树、余志刚、姚亚平、刘红柱、潘澜、张乐心等人攻读相关学位，这方面的情况由于我不太了解，故此略。

② 案，音乐美学方向硕士研究生仅有巩小强一人，学位论文选题是有关音乐现象学研究的，详细情况此略。

态的分析与音乐意义的追索——从“原真演奏”引发的音乐释义学方法思考》于2009.6.19在上海音乐学院通过答辩，现在台北从事音乐演艺活动策划组织工作)，武文华(学位论文:《音乐感性经验描写研究》于2009.6.19在上海音乐学院通过答辩，现在上海音乐学院研究生部从事管理工作)，崔莹(在读)，孙月(在读)，陈新坤(在读)。另有博士后合作:杨赛(博士后研究工作报告:《中国音乐美学原范畴研究》于2009.9.25在上海音乐学院通过考核，现在上海音乐学院公共基础部从事教学工作，并进入上海复旦大学文学院博士后流动站继续相关研究)，周雪丰(在站)。

再之后——

2009.11.17—18，我带领我的音乐美学和音乐批评方向的硕士、博士数人，专程前往北京，与中央音乐学院音乐美学和西方音乐史方向的硕士、博士研究生，就于润洋教授2008出版的专著《悲情肖邦》以及相关肖邦和学科问题进行学术交流。这次活动的意义，并不仅仅是一次单纯意义上的学术交流，也是一次跨专业和跨学院的教学活动，我的想法就是充分利用我第二母校中央音乐学院雄厚的教学资源，来延伸和扩充上海音乐学院的教学，同时，更是一次同一学统的见证，因为参与讨论的几乎都是于老师学生的学生，曾经有人善意地担忧会不会有一点中央、上海两院PK的意思，其实，这只是一次不会有输赢的学术游戏，不仅谁也不会吃掉谁，而且，也一定会让彼此感觉到谁也不会离开谁。

为此，列出参与正式发表的所有学生及其论文题目，按发表先后为序:

李晓囡(上海音乐学院音乐美学方向硕士研究生，导师:韩锺恩教授):《“悲情”——肖邦音乐的形而上品质》，喻宇(中央音乐学院音乐美学方向博士研究生，导师:邢维凯教授):《谈于润洋先生对释义学的批判与整合——读〈悲情肖邦〉》，邓军(中央音乐学院西方音乐史方向硕士研究生，导师:姚亚平教授):《互文观念下对〈悲情肖邦〉的解读兼论其它》，苏阳(上海音乐学院音乐美学方向硕士研究生，导师:韩锺恩教授):《悲情肖邦——寻找“悲情”之路》，刘小龙(北京大学艺术学院教师，中央音乐学院西方音乐史方向博士，导师:姚亚平教授):《对于肖邦音乐“悲剧—戏剧性”的个人化探索——评于润洋教授新著〈悲情肖邦〉》，周俐(上海音乐学院音乐批评方向硕士研究生，导师:韩锺恩教授):《悲丝豪竹，情非得已——肖邦研究论文提纲》，毕琨(中央音乐学院音乐美学方向硕士研究生，导师:宋瑾教授):《音乐作品“真理”的澄明——读〈悲情肖邦——肖邦音乐中的悲情内涵阐释〉》，杨婧(上海音乐学院音乐美学方向博士候选人，导师:杨燕迪教授):《从肖邦〈离别〉看解读音乐的方式》，马铮(中央音乐学院音乐美学方向硕士研究生，导师:邢维凯教授):《中国音乐学者对西方音乐研究问题之刍议——来自于润洋〈悲情肖邦〉的思索》，崔莹(上海音乐学院音乐美学方向博士候选人，导师:韩锺恩教授):《浪漫主义的乡愁》，吕长乐(中央音乐学院西方音乐史方向博士研究生，导师:余志刚教授):《形异实同——音乐学分析方法在〈悲情肖邦〉中的再运用》，元媛(中央音乐学院西

方音乐史方向硕士研究生，导师：姚亚平教授)：《“叙”说琴诗——从钱仁康、于润洋等对肖邦 g 小调、F 大调叙事曲的不同解读评〈悲情肖邦〉中的阐释特色》，王彤(中国音乐学院音乐学系本科毕业生)：《作为国内肖邦研究的最新成果——〈悲情肖邦〉》，孙慧(上海音乐学院音乐批评方向硕士研究生，导师：韩锺恩教授)：《源自何处？流向何方？——循着〈悲情肖邦〉追问肖邦的悲情》，姜骁纹(中央音乐学院西方音乐史方向博士研究生，导师：姚亚平教授)：《“新音乐学”视野下的肖邦 a 小调前奏曲》，孙月(上海音乐学院音乐美学方向博士研究生，导师：韩锺恩教授)：《悲情肖邦——肖邦三首夜曲的音乐学写作以及从研读于润洋〈悲情肖邦〉所想到的》。

按此路径，今后还可以不断延伸扩充。需要强调的是，如此学科科脉的延续和学科学谱的修订，不仅可以成为学科发展史的科研增长点，而且，也是推进学科建设过程中一个值得关注的问题。

勒戈夫在其《中世纪的知识分子》有这样三段话：

> 开始时是城市。在西方国家，中世纪的知识分子随着城市而诞生。……作为一种专业人员出现了。他在实现了劳动分工的城市里安家落户。……一个以写作或教学，更确切地说同时以写作和教学为职业的人，一个以教授与学者的身份进行专业活动的人，……知识分子这样的人，只能在城市里出现。①
>
> 当时的知识分子把词语赋与权利和力量的，并努力确定词语的内容，……对他们来说，这是根本上涉及言辞、概念和存在三者之间关系的问题。②
>
> 在这一背景上，中世纪的知识分子退出了舞台。一种新型人物出现在文化领域的最前列：人文主义者。……14 世纪至 15 世纪期间，绝大多数大学成员通过自我否定为中世纪知识分子的消失铺平了道路。③

显然，这三段话给出的意义在：知识分子的诞生，知识分子的职责，知识分子的转换。即作为分工的产物专事写作与教学活动，其职责指向意味着他的必然转换。一定意义上说，以上所叙事与修辞的当代中国音乐文化当事人之人事、事情、情感、感孕，无论吕骥贺绿汀，还是黄翔鹏吴丽晖，或者于润洋和他的学生以及学生的学生，都是通过运用可以交流的言辞，赋予其特定意义以形成概念，以至于指向存在。

(原载《音乐艺术》，2010 年第 1 期)

---

① [法]雅克·勒戈夫：《中世纪的知识分子》(Jacques Le Goff：LES INTELLECTUELS AU MOYEN AGE)(1957/1985 ? ditions du Seuil，Paris)，张弘据斯图加特德文版 1987 年第二版译出，卫茂平校，商务印书馆，1996，第 4 页。

② 同上，第 80 页。

③ 同上，第 107—108 页。

后现代差异观与音乐主体文化身份

宋　瑾

音乐人类学在发展中对音乐主体文化身份进行了“局内人”和“局外人”的划分，这种划分打破了欧洲中心论的本质主义“音乐家”或“音乐耳朵”的观念，否定音乐文化全知者的身份和立场。例如熟悉欧洲古典音乐的耳朵，未必具备对其他音乐文化的理解和感受能力。有的音乐人类学家对世界进行文化区（或文化圈）的划分，有的分出9个区，有的分出11个区等等。实际上世界各地的音乐文化类别远比这些数字更为繁杂。换句话说，每个文化区内，还可细分为许多音乐文化的类型。事实表明，要熟悉一种音乐文化，需要花费很多时间和精力。例如印度人认为要熟悉他们的古典音乐需要10—20多年，对本土儿童如此，对外地音乐家亦然。人个体生命有限，因此要真正把握所有音乐文化非常困难甚至不可能。而就一般人而言，除了民族、地域局限之外，还由于不从事音乐专业，更不可能花费时间和精力去了解各种音乐文化。因此，对一种音乐文化而言，局内人和局外人的区分就是合乎实际情况的。以往的划分常常依照地域——本地人和外乡人，如今，随着交流的频繁和加速，全球化模糊了地域之间的差异，局内人和局外人已经难以按照地域来划分。在新的时代，需要重新认识这对概念。关于这个问题，国内外学者都有相关文论发表，但是结合实际设置专题作深入细致的分析仍然是必要的。本文拟先引述后现代差异观，作为理论视角来分析“局内人”、“局外人”在当下社会现实中的实际情况，进而从笔者前期研究“中性化”问题的阶段性成果出发，对音乐主体文化身份作进一步的探究。

一、后现代差异观与主体社会角色

以往的哲学探究事物的共同属性，以“本质”作为事物存在的依据，作为一事物区别于他事物的依据。例如对“音乐”的定义，采取抽取所有“音乐”共同具有的基本属性，以此为音乐的“本质”，也作为确定“音乐”的依据。同样地，对音乐主体文化身份或“音乐耳朵”的定义也如此。后现代主义指出，不存在对全球所有音乐文化都充分了解、对所有音乐都能像局内人那样品味的全知者，因此也就无法概括出适合所有音乐的“本质”；不同文化的音乐之间存在着不可忽略、不可抹除的差异。可以说，差异观是后现代思想的一个核心。

后现代主义理论家吉尔·德勒兹(Gilles Deleuze)曾针对“概念逻辑”提出“差异逻辑”(logic of difference)。他认为差异逻辑拒斥的是概念逻辑的4个要素，即形式的统一、关系的类似、内在规定的对立和被规定对象与其概念的相似。现实之间的关系往往是偶然的；事物的现实性并不包含在概念中，因此，人们的经验只能对应多样性的差异逻辑。德勒兹的博士论文《差异与重复》(1968年法国大学出版社出版)对“差异”及其密切相关的“重复”进行了全面而深刻的分析。他指出差异和重复都无处不在，前者具有发散性和偏移性，后者具有移动性和隐蔽性。差异并不是内在于概念的，而是内在于思想的。重复是复杂的，不是机械的或物质的重复。重复也不是一般性，因为一般性是本质主义关注的确定秩序。重复是非概念性差异确切所指的东西。在德勒兹看来，自由的差异和复杂的重复排斥了同一性，摆脱了相似性和对立性的约束，也否定了普遍性。[①]以上思想中，同一性、普遍性是传统哲学所追求的，对立性则指二元对立的思维模式，如“非A即B”的判断模式。在文化艺术及非理性(或感性)领域，概念逻辑的本质主义和二元对立模式确实不符合实际发生的事实。比如，过去不喜爱一件东西，后来喜爱了，这种相反的变化对当事人而言不存在正确与错误之分。而在概念逻辑中，如果“喜爱”是对的，那么它的反面“不喜爱”就是错的。其实，喜爱和不喜爱都是真实的，是经验的真实，内在于体验者的主体性，而不是内在于概念的。对局内人和局外人的确定也如此：对特定音乐文化而言，原来的局内人后来可能成为局外人，原来的局外人后来也可能成为局内人。更何况“局”本身是变化的。因此从概念逻辑出发来分析这种外在于概念的真实性，势必出现后现代思想所反对的脱离实际的僵化的人为教条。只要想想音乐表演的二度创作情形，就不难理解重复的复杂性和非一般性——每次演奏相同的作品，结果都不一样；不同场次的对同一作品的演奏，其结果都不是机械的物质的重复，因此不存在一般性、普遍性、同一性的演奏。民间传统音乐的即兴

① 王治河：《后现代主义辞典》，中央编译出版社，2005，第58—59页。

行为更具有“重复的复杂性”,也就是非机械的重复。爵士乐的即兴演奏也具有相似的性质,充满了差异和非确定的重复。

差异的观念在其他后现代主义思想家那里也都有丰富的表述。如解构主义思想家德里达特别重视差异,他认为传统哲学是本质主义的、在场的形而上学。所谓“在场”,指一种假定,即固定真理是超出语言之外的事实,它们能被认识,并在言说者的说话中被谈到、捕捉到、传达出来。这种指涉结构具有整体性和同一性。德里达要解构的就是这种认可在场的确定意义的传统哲学观。他指出能指和所指之间是断裂的,二者之间存在着根本的差异,并不同一。特别是体验,无法用语言表达。榴莲的滋味本身,和用语言表达出来的“榴莲的滋味”之间显然不能打等号,二者的差异是无法抹除的。因此,对体验的描述或言说,意义并不在场,剩下的只是能指链。符号之间也存在着差异,因此,语言便仅仅是从能指到能指的游戏——不同语词的排列组合。德里达将法语“差异”一词的“e”改写成“a”,于是便出现了“différace”这个词,中文多翻译成“延异”(或“异延”)。“延异”的意思是空间上的差异和时间上的延迟。[①]例如语言系统的语词之间存在着差异,而在言说过程中,所指(意义)总是一再延迟出现,这种延迟甚至是没有终端的。也就是说,意义总是不在场的。德里达强调体验本身,认为那是在天赐过程中(in the gift)的“焚烧”。[②]依照他的看法,人的音乐文化行为是实践的、体验的,这种实践和体验不是语言能够对应或等同再现的。

在主体性问题上,后现代主义强调具体人之间的差异。美国的丹尼尔·贝尔、罗蒂等,以及德国的哈贝马斯等,都对人在社会中的角色作了深刻的探讨。马克思主义早就指出“人是社会关系的总和”,而社会之间的差异,必然导致人的主体性的差异。贝尔在《资本主义文化矛盾》[③]一书中指出,后工业社会的危机之一就是文化不能为人们提供合理有效的社会角色定位。理查德·罗蒂的《后哲学文化》[④]从建构的角度,指出良好的社会应能够使彼此有差异的个人或阶层都实现各自的理想。哈贝马斯在《交往行动理论》[⑤]和其他文论中,提出新的社会人际的“交往行动”规则,明确用“交往理性”来反对传统抽象的、形而上学的“主体中心理性”,试图解决有差异的人在后现代社会中的相互理解问题。此外,美国的阿尔斯代尔·麦金太尔在《德性、个人生活的整体和传统的概念》一书(1984)中指出,“我们进入人类社会,也就是带着一个或多个被委以的角色——进入那些指派给我们的角

① [美]乔纳森·卡勒:《论解构》陆杨译,中国社会科学出版社,1998,第13页。

② 包亚明、何佩群译:《一种疯狂守护着思想——德里达访谈录》,上海人民出版社,1997,第16页。

③ [美]丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,赵一凡等译,三联书店,1989。

④ [美]理查德·罗蒂:《后哲学文化》,黄勇编译,上海译文出版社,1992。

⑤ [德]哈贝马斯:《交往行动理论》,洪佩玉等译,重庆出版社,1994。

色——并且，为了能够理解他人对我们的反应如何和我们对他人的反应是怎样被理解的，我们不得不了解角色是什么。”①

后现代差异观与传统哲学的本质观是对立的。差异观直接影响音乐人类学的，除了“多元文化”、“文化价值相对论”、“文化生态”等等这些重要思想之外，还有人的“文化身份”，或人的“主体性”构成。“多元文化”就是“元”之间的差异；“文化价值相对论”就是“价值观”之间的差异；“文化生态”就是世界各国家、地区各民族、族群文化“生态”之间的差异，因之而构成全球文化生态；不同族群、阶层的人的不同，是“主体性”或“文化身份”的差异，这些差异是形成“观念、行为、音声”的不同的原因。总之，没有差异就没有音乐人类学研究对象的丰富性，承认差异才能面对世界文化的真实。

二、音乐主体文化身份

“东方”“西方”的文化地理问题，是欧洲中心论的历史体现。欧洲人以自己所在之处为“西方”，据此对非欧洲地区划分出“近东”、“中东”和“远东”。在主体的文化身份认同上，人们习惯了按这样的地理划分，以“西方人”或“东方人”为身份，生活在世界的不同区域——西方和非西方，一个以西方为中心的格局。音乐人类学吸取了后现代关于人的差异的研究成果，特别是后现代社会学家关于社会角色、主体文化身份的论述，对文化中的人进行深入的探讨，突出的体现就是否定抽象的人，而按照特定的文化，将人划分为“局内人(insider)”和“局外人(outsider)”。1947年美国语言学家派克(Kenneth L. Pike)发表了《语言与人类行为结构的统一理论关系》一书，提出了有关研究主体的“主位(emic)”、“客位(etic)”的系统理论。从此，音乐人类学也以此为两种研究视角。无论初期关于人类语言和行为研究中将主位和客位作何解释(派克：在一定体系内的功能单位和非功能单位；哈里斯：参与者头脑中的事项与观察者感知到的行为)，或音乐人类学家引用时的一些差异，简单而共同的理解是：主位的研究即局内人(参与者/当事人)的研究，客位的研究即局外人(观察者/圈外人或外乡人)的研究。复杂的思考包括局内/主位/参与者和局外/客位/观察者的非纯粹性、双重视角等等。从后现代角度看，局内/主位/参与者和局外/客位/观察者充分体现了主体的差异，打破了传统哲学本质主义的主体/音乐观。

局内/主位/参与者和局外/客位/观察者的划分，否定了音乐文化全知者的存在。在多元文化格局中，人们处于不同国家、地区、民族、阶层和群体中，加上不同历史时期和不同语境，具体的人总在一定的关系下和具体的音乐发生“主体—对

---

① 江怡、龚群等译：《理性与启蒙——后现代经典文选》，东方出版社，2004，第466页。

象”关系。如前所述，没有一个人能够成为世界所有音乐文化的局内人/参与者/当事人，因此没有一个人能够通晓世界所有音乐文化。虽然人类学研究中的“误读”是个中性词，从误读中可以看出误读者的文化背景，但是按照“通晓”的约定含义，必须“亲历的知”和“学理的知”结合，在世界音乐研究范围，这一要求便无人能够做到。对全知者的否定，充分体现了后现代主义对上帝观的否定。只有上帝才是全知者，而人做不到。因此，音乐人类学的田野作业便和后现代主义提倡的“小型叙事”有了“天然的”关系。

在特定文化中，局内人彼此之间具有共同的理解基础，每个人都以特殊的角色和他人构成相互交错的文化关系和共同的历史，处于共同的传统、习俗或语境中，彼此之间容易形成默契和共鸣。在后现代思想中，这就是主体间性(intersubjectivity)的表现。麦金太尔指出，人通过他的历史而获得自己认同的社会角色，通过对这个角色的理解和认同，人与人之间形成一个多重关系网。这其实就是马克思所说的“社会关系的总和”。麦金太尔进一步“联想”到一个概念，那就是个人身份(identity)。尽管“身份是一种或有或无的东西”，跟个人的心理连续性有关，而且在任何时候都要求对自己的身份负责，但是，身份的依据却不是这种心理连续性，而是社会整体。“自我居于角色中，而角色的整体性就是一个角色的整体。”①他指出经验主义者和分析哲学家都没有认识到个人生活的背景条件，也就是社会的和历史的整体。一方面，每个人都有自己的历史和多重角色，另一方面，个人之间都相互联结。每个人都有自己的故事，而且这些“故事”相互关联。“我是他们的故事的一部分，正如他们是我的故事的一部分一样。任何一种生活的叙述是相互联结的一组叙述的一部分。”②

后现代的主体观深入到音乐人类学的研究中，还进一步体现在“我者”和“他者”的关系上。在后殖民批评语境中，音乐人类学研究考虑到“他者”的作用。简单地说，局内人是我者，局外人是他者。二者相对而言。在人类早期各文化相对隔绝的情况下，外来的影响在每一种文化中往往很微弱。自从跨文化交流逐渐频繁，特别是欧洲殖民扩张以来，几乎每一种文化的发展都受到他者的影响。从全球实际情况看，西方和东方互为他者，彼此相互作用，但西方显然占据强势地位。西方以自我为中心，塑造出它所想象的“东方”，并对这个“东方”进行控制。两次世界大战之后，西方和非西方之间的交流依然是不对称的，西方文化依然辐射全球，而逆向的影响则相对弱小得多。普遍现象是，西方在新时期采取变换的方式(例如以“科学”话语的方式)施行对第三世界政治、经济和文化的控制，而非西方世界的“现代

① [美]阿·麦金泰尔：《德性、个人生活的整体和传统的概念》，江怡、龚群等译：《理性与启蒙——后现代经典文选》，东方出版社，2004，第467页。

② 同上，第469页。

化”则以西方这一他者为参照，甚至迎合西方所塑造的“东方”来重塑自己的形象。例如第三世界的电影，出现了这种迎合的举动，受到学界深刻的批评。世界范围的“后殖民批评”活动，主要目标虽然针对新时期的西方霸权主义，但其价值核心是真正平等的差异观，即非中心的多元观念，否定任何形式的霸权主义。有的第三世界国家或学者反西方中心主义，是企图以东方中心来取而代之的，这就和西方霸权主义遵循相同的逻辑，因此它也是后殖民批评所反对的中心主义之一。文化人类学吸取其精华，对文化当事人和研究者的文化身份和相应的角色都进行了非本质主义的划分。这种划分不仅对主体性研究有益，而且对杜绝或隐或显的中心主义有益。在多民族的国家，都要警惕大民族中心主义。在中国，音乐人类学学界就指出应该反对大汉族中心主义。此类中心，并非单边政治或文化造成，而是双向选择的结果。强势文化或大民族按“自然”的能量渗透规律影响弱势文化或少数民族，而弱势文化或少数民族总是自觉或不自觉地以强势文化或大民族作为参照，以他者的眼光来改变自己的文化。所谓全球西方化或中国少数民族的汉化，就是这种中心主义的表现。甚至有学者认为，局内—局外的划分本身就是西方学界强加给世界各民族和文化群体的，表现出西方人用自己的准则和方法重构其他民族文化的后殖民主义，这也是后现代语境中知识/权利的非对称性现象。

从辩证的角度看，“他者”有两面性。一方面是积极的，为比较研究提供了基础；另一方面是消极的，容易出现强势文化的中心主义或霸权主义，而弱势群体则依照他者的眼光来塑造自己的音乐文化。此外，以上的主体文化身份或角色的划分，多数具有二值逻辑的形式(局内—局外、主位—客位、东方—西方、参与者—观察者、我者—他者等)，这本身是后现代主义所反思的传统哲学所遵循的逻辑。但无论如何，“局内人/主位/参与者/我者”和“局外人/客位/观察者/他者”的划分，已经以差异为基础，已经打破了本质主义的主体—对象观。令人欣慰的是，又有学者将文化身份作进一步的细分，如赫恩顿的“部分局内人/部分局外人”、表面属于局内人而实际上是局外人、无意识的局内人以及局内—局外两栖人等的划分。[①]这样的划分，如果能够联系不同的社会关系，就能进入后现代的关系哲学语境，从而真正脱离旧哲学的本质主义巢臼。也就是说，在不同的社会关系中，不同文化身份的人们处于相应的角色。在一种关系下，一个人可能是局内人，而在另一种关系下，他可能是局外人；在其他关系下，他则可能是部分局内或局外人，或双视角甚至多视角的人。

以后现代视角看，“局内人”和“局外人”也不能做本质主义的确定。这一点恰恰符合当今社会的实际情况。在田野作业中，常接触当地人。按理他们都应是本土传统音乐文化的当事者或传承人，都是局内人。实际情况却非如此，许多当地人

① 汤亚汀：《音乐人类学——历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2008，第130—131页。

并不了解他们的传统音乐文化。例如南音故乡福建泉州，了解并热爱南音的人并不多，年轻人喜爱者尤其少。更有甚者，一些南音仪式音乐文化当事人，对仪式音乐文化只知其然，不知其所以然。采风者问“为什么”或“什么意思”时，他们往往回答“不知道”或“师傅这么教，我们就这么做”。知其然不知其所以然者，可算作程度高的部分局内人；看热闹的旁观者，即便是本地人，可能连半个局内人也不是。据了解，许多当地青年，虽然土生土长，却对包括南音在内的传统音乐文化不感兴趣，多数人深受流行歌曲影响，少数人考上当地艺术院校，接受西方基本乐理、视唱练耳、钢琴、美声唱法等的训练，毕业后返乡从事普通音乐教育，将在院校学习的西方音乐为主要内容的知识和技能传授给自己的学生。如此循环，当地人的后代逐渐脱离传统音乐文化，成为传统音乐文化的部分局内人甚至局外人。即便在南音世家，上述情况也屡屡发生。祖辈传下的南音，新生代不原意继承。如此这般，“传统言路”断裂了。当地还有许多传统音乐事项，都终止了自然传承，后继无人，如鼓王之家出现的断代情况。传统音乐文化的传承中断是普遍现象。于是，就传统音乐文化而言，各地都出现了局内人、部分局内人和局外人的区别。

其他音乐文化也有这样的区别。

真正的局内人是那种浸泡在特定音乐文化中，对该音乐文化心知肚明，像流淌在血管里的血液那样自然拥有它们，对此却没有特别在意的当事者。正由于他或她身处其中却没有意识，完全自然，因此才真正是局内人。例如各类音乐文化的重要当事人（传承人或掌门人），着迷地方戏的票友，与伙伴配合默契的摇滚乐手，熟悉传统音乐文化就像熟悉自己的家事和农活一样的地方老农民等，是地道的局内人，是自然局内人。外来的研究者通过学习，可以融入其中，但是和无意识的局内人仍然有区别：他们是有意识的，是习得性局内人，程度有深有浅。例如印度人承认几位来自西方的音乐家“懂得”印度传统音乐，这些西方音乐家都分别在印度学习、研究了10—20余年。“懂得”指能够理解并且能够品味，这些都可以从他们操作印度传统乐器比如塔布拉鼓（tabla）或维纳琴（vina）等等的乐感看出来。但是，这些被称为“懂得”印度音乐的西方音乐家，仍然和当地音乐家不同，不是完全的局内人。区别在于，在自然局内人的心灵真实中，音乐文化是内在的，而在习得局内人的心灵真实中，该音乐文化是植入的。由外植入的音乐文化，难免要和原在的内在音乐文化发生种种关系，比如混合，在行为上，或多或少具有刻意表演的性质，不是“自然流淌”的。

部分局内人可细分成许多等级，不妨采取模糊数学的隶属度来指认，即主体隶属于某音乐文化的程度。在0和1之间，至少可细分出9个刻度，即从0.1到0.9。隶属度为1，即完全的局内人，隶属度为0，则是局外人。在这之间，均为部分局内人或部分局外人，但程度不同，具体要看他或她对特定音乐文化的了解和感受有多深。其中包括知其然不知其所以然者，一知半解者，还有从小耳闻目染，对地方音

乐不反感却不解其意也难品其韵的地方新生代，等等。相对而言，从事仪式音乐者即便不知其所以然，其隶属度仍然很高。参与者中，根据了解和感受深浅的程度来确定隶属度。一般而言旁观者相对于参与者，隶属度要低。但是旁观者中具有相关知识者，或能够品味者，隶属度相对高。学者由于考察、学习、交友或婚姻等，可以接触到他者的音乐文化，也可以成为部分局内人。部分局内人和部分局外人可以这样来划分：以隶属度0.5为界，偏向1(0.6—0.9)者为"部分局外人的局内人"；偏向0(0.4—0.1)者为"部分局内人的局外人"；处于这个中点(0.5)者，"本地人"可称为"半局外人的局内人"，"外乡人"可称为"半局内人的局外人"。当然，借用模糊数学隶属度的划分方法，仍然是模糊的、大致的，完全定量分析和统计仍然是困难的——在区间刻度的疏密程度的确定上，在具体量化的细节上和判断上，都存在很多高难度的问题。尽管如此，大致的定性工作还是可以进行的。具体实行可采取经验判断法和客观标准设定—判断法。前者只能由完全局内人中的行家来进行，后者则由行家确定标准，各类执行者对号入座即可。理想的判断则是二者的结合。

局外人有"外乡人"也有"本地人"，是那些对特定音乐文化完全不了解也没有感受力的人。跨文化欣赏表现出的"误读"，是局外人的典型表现。19世纪欧洲浪漫主义作曲家柏辽兹曾发表他对中国传统戏曲发声的厌恶看法，如"像猫喉咙卡住鱼刺发出的叫声"等等，只能说明对中国传统戏曲而言他是地道的局外人。同样，1977年考上大学的中国西北农民的儿子，听贝多芬的《命运交响曲》"命运动机"时用"鬼子进村了"来表达自己的理解，同样表明他是欧洲古典音乐文化的局外人。外乡人是局外人容易理解，而本地人是局外人似乎令人费解。但是这样的事实的确存在。例如在陕北黄土地，许多青少年不愿接触地方传统音乐，不听、不看，也不会唱、不喜爱甚至反感，只听"黑匣子"里的歌，即流行歌曲。①这些青少年虽然土生土长，却是地方传统音乐文化的局外人，或隶属度趋向于0的部分局内人。

三、中性化趋势

在全球化的当下，原生文化和新生文化不断发生交融、变异。总体上看，原生环境的特点和原始民族性已经逐渐淡化，代之以相似的环境和精神结构。这就是中性化——环境的中性化和主体性构成的中性化。中性化的起点是欧洲的殖民战争，它发生在全球范围。多元音乐文化产生了根本性的变化。

具体历程是：原始多元文化——西方化/殖民化——反西方化/去殖民化/后殖民批评——中性化/人工多元文化。

① 宋瑾：《陕北黄土地民间传统音乐考察印象》，载《福建艺术》，2006年第2期。

简单地看,这个过程是各民族文化从自然多元生态到人工多元生态的转变过程。

人类历史的初期,相对封闭的地理环境产生了不同民族的原始文化。全球范围看,这些民族传统文化各不相同,因此呈现自然的多元文化局面。在西方人看来,那些非西方的传统文化是未开化的、未进入文明社会的文化。这种居高临下的视角和态度,使西方人以自己为中心,以最高等级的文化自居,并不把其他文化中的艺术当作真正的艺术看待。19 世纪的黑格尔在其《美学》一书中是持这种看法的典型。他把非洲或"远东"的原始艺术看作粗糙的、未开化的东西,因此明确将它们剔除在自己的美学研究视野之外。在西方资本主义黄金时期,第三世界在成为欧洲殖民地的同时,非欧洲的音乐艺术也成了欧洲人猎奇的对象。反之,西方音乐文化跟随枪炮传播到世界各地。英语成为世界的普通话,就是在这个时期出现的现象。因为当时英国最强大,它占有全部殖民地的一半。从中国 20 世纪早期的历史就可以看到,西方化的现象是非常普遍的。它还催生了中国的新文化、新音乐,也就是中西结合的文化和音乐,或在西方参照下重建的文化和音乐。"新"所表明的就是和传统不同,而不同则表现在西方化。

全球西方化,也就出现了文化模式的趋同。从世界音乐资料看,第三世界都存在着受西方影响的"新音乐"。于是,这些包含共同西方文化基因的音乐就具有相同或相似的特征和性质。其特征就是确定音高和节拍律动、西方式多声部结构,其性质就是西方化——原始民族特点的不同程度的丧失。随着两次世界大战的结束,世界政治、经济和文化出现了新格局。殖民者逐渐撤离,各民族国家相继独立。包括西方学者在内,国际学界出现了反对欧洲中心主义的思潮,音乐人类学处于这种思潮的前列。后现代思想提供了巨大的学术资源,从反本质主义到反中心主义,都为与欧洲中心主义针锋相对的"文化价值相对论"提供有力的理论支持。

反西方化的结果是中性化。中性化首先意味着真正的民族、阶层等等的平等。人们有意识地保护自己民族、阶层或社会群体的音乐文化,抵抗西方化产生的趋同,整体上逐渐恢复多元文化的局面,但那已经不是自然的多元,而是人工的多元。联合国教科文组织发起的全球口头与非物质文化遗产保护运动,就是人工抢救、恢复、维持、发展多元文化的典型事例。

在这种人工控制的多元文化进程中,人的主体性已然不再是原始民族性那样的东西了。以中国大陆为例,民族民间传统音乐文化遗产的保护,无论局内人还是局外人都处于有意识的抢救、维护状态中。正是这种"有意识",区别于原初自然文化生态中的集体无意识延续传统音乐文化的状态。例如官方选择的"传承人",已经不再是原生民族文化的自然传承人,而是以官方相关意识为主导的、以"他者"的要求为参照的人工传承人。他或她有义务教会本族群或社群下一代掌握传统音乐文化,同时也有义务向外乡人(局外人)展示本土(本社群)的传统音乐文化。这样

的“展示”完全是一种表演，而不再是习俗中的真实生活。可以预见的是，随着人的自然更替，新生代的原始民族性将逐渐减弱，中性化程度将逐渐增加。主体的中性化，意味着人人都将成为精神构成中“民族性”没有根本区别的“地球村”村民，人人都具有这样的文化身份。在这样的状态中，全球达成共识，即有意识地按原初的民族属性进行分工，以便传承各原始民族的音乐文化。这种中性化的文化身份，具有后现代思想中“无根”的性质。在后现代主义的“平面化”、“文本”、“新历史主义”等等的思想中，这种无根的性质是和传统至现代主义以某种中心为“根”的思想相对立的。在中性化地球村，人们受到相同的教育，在相同的“保护民族传统音乐文化”的意识中，用相同的“科学方法”进行相同的人工维护。关于中性化问题笔者已撰文发表，①在此不赘。

总体上看，局内人和局外人的划分，建立在不同文化圈的存在基础之上。全球化造成文化圈边界的模糊甚至消失，文化趋同使“局”与“局”之间没有根本的区别，其中的人的文化身份也逐渐没有区别。于是就无所谓局内人和局外人了，大家的主体构成都一样或没有根本差异。但那只是一种假象。真实情况是，原来的文化圈模糊或消失了，原来的“局”淡化或趋同了，新的文化圈、新的“局”还将出现，新的局内人和局外人也将形成。城市音乐人类学研究的就是新兴人群在新环境中的音乐观念、行为和音声的特点，研究新的不同社群的音乐文化之间的差异。物以类聚，人以群分，这一古老的现象将一再翻新，就像万花筒那样，不断组合、打破组合、重组、再打破、再重组，音乐人类学将不断有新的音乐文化现象需要研究，有新的局内人—局外人问题需要探讨，也将不断获得新的主位—客位双重视角或多重视角，并不断取得学科研究成果。

（原载《音乐艺术》，2010 年第 1 期）

---

① 宋瑾：《中性化：后西方化时代的趋势（引论）/多元音乐文化新样态预测》，载《交响》，2006 年第 3 期。